LIBRARY OF PRINCETON
AUG 23 1993
THEOLOGICAL SEMINARY

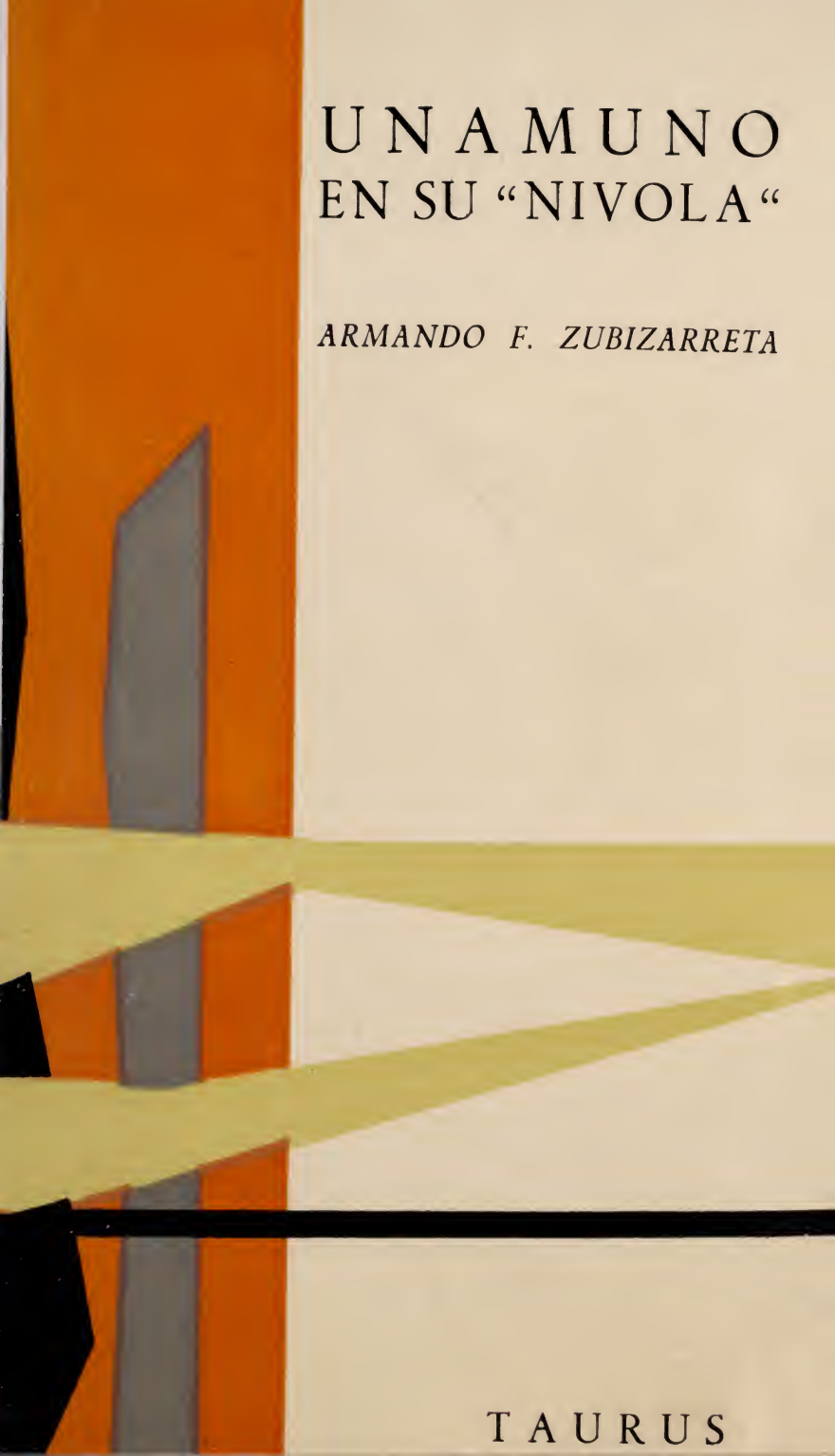
PQ
6639
.N3
Z82
1960

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/unamunoensunivol00zubi

UNAMUNO EN SU "NIVOLA"

ARMANDO F. ZUBIZARRETA



TAURUS

CÓMO *se hace una novela*, obra poco conocida, aparentemente circunstancial y desordenada, había servido a algunos de los mejores estudiosos de Unamuno como clave o comprobación de sus interpretaciones que, divergentes y hasta opuestas entre sí, encontraban asidero en ella. Armando Zubizarreta descubre, con verdadera pasión, las magníficas estructuras literarias de la obra más complicada de don Miguel, para esbozar, desde esta tarea previa que había sido olvidada, una interpretación renovadora.

Unamuno en su «nivola», a partir de estrictos enfoques literarios, trata de penetrar en el sentido de la vida y obra de don Miguel, en su personalidad y su original cosmovisión. Minuciosas acumulaciones documentales y rigurosas discusiones críticas, aun en las pocas páginas afectadas por la inevitable frialdad técnica, están siempre orientadas por un espíritu interpretativo que, en los dos últimos capítulos, para completar su tarea, se dedica a establecer las relaciones entre la crisis de 1897 y la de 1924-25 y a iluminar la peculiaridad hispánica de don Miguel. Al discutir con la crítica, el autor, ofreciendo nuevos documentos, vuelve a plantear la problemática de Unamuno con una nueva orientación. El valor de este estudio reside en el rigor de sus métodos, la valiosa documentación aportada, los enfoques personales del autor y, en definitiva, su auténtico fervor por la inquietante y genial personalidad de don Miguel de Unamuno.

La obra de Armando Zubizarreta, joven crítico peruano, doctorado en la Universidad Literaria de Salamanca, es un indudable ejemplo del reconocimiento hispanoamericano a la insobornable figura de don Miguel.

John G. Mackay

UNAMUNO Y SU «NIVOLA»

© Enero 1960, by TAURUS ediciones.

Depósito legal: M. 1007.—1960.

E. SÁNCHEZ LEAL, S. A., DOLORES, 9, MADRID

UNAMUNO EN SU NIVOLA

ARMANDO F. ZUBIZARRETA

LIBRARY OF PRINCETON
JAN 21 1993
THEOLOGICAL SEMINARY

TAURUS
CONDE DEL VALLE DE SUCHIL, 4
MADRID

A Luis Jaime Cisneros,
mi maestro y amigo.

A las manos pródigas de
Felisa de Unamuno.

«Que me respeten y que no pretendan traerme de acá para allá a merced de sus gustos; que no se empeñen en repartirme el papel de la tragicomedia, sino que me dejen con mis «morcillas». Más quiero ser autor mediano que actor óptimo. Y sobre todo que no me apunten. Y mira, llega esto a tal, que basta que me aplaudan en el recitado para que lo interrumpa. Ya sé que dirás que esto no es serio...»

(UNAMUNO: *De esto y de aquello*, IV. Buenos Aires, Sudamericana, 1954, p. 68.)

Simbolatría poética,
toda mi estética,
retórica alegórica
y patética
y... psiquiatría.

(UNAMUNO: *Cancionero*, Buenos Aires, Losada, 1953, p. 248.)

PROLOGO

Cuando nuestro afán de comprender la persona y obra de don Miguel de Unamuno recorría la historia de la crítica, advertía la evidente necesidad de un detenido análisis de *Cómo se hace una novela* al observar que Julián Marías, en su estudio sobre don Miguel, había señalado que este libro era "genial y frustrado: clave de su obra entera" [1]. Esta afirmación que provenía de un crítico de indudable responsabilidad en el terreno filosófico exigía realizar una investigación literaria. Era necesario saber en qué grado esa obra clave y genial era, o no, un libro *frustrado*. Los métodos de la ciencia literaria, podían demostrar—en principio, dentro de un terreno literario—si era frustrada, o no, esta obra fundamental que comprometía en una gran medida la vida y obra de don Miguel de Unamuno.

Antonio Sánchez Barbudo, descubridor de la crisis de 1897, había escrito sobre ella lo siguiente:

> Ciertamente ese libro—sobre todo en la parte escrita en 1925, es decir, el relato que se publicó primero en francés—a pesar de las divagaciones que contiene, de lo deshecho que es, y de las muchas envolturas que protegen la confesión, es uno de los escritos en que más al desnudo Unamuno se muestra, en el que claramente puede verse cuál era su verdadero drama y en qué consistía lo que luego él llamó "problema de la personalidad" [2].

Nuestra inquietud crecía al advertir que los estudios del citado investigador trataban de probar que en esta obra se descubría la señal inequívoca de la insinceridad radical de Unamuno [3]. Comprendimos entonces la necesidad ineludible de zahondar en aquella obra, que, considerada fundamental,

aparecía desconcertante y era objeto de tan distintas y contrapuestas valoraciones.

Nuestro tratamiento de la obra ha sido esencialmente literario, pero somos conscientes de la medida en que, tras los resultados de nuestra labor, se encuentran conclusiones de mucho mayor alcance. Para lograr el propósito último de comprender a Unamuno, se ha empezado por considerar la obra como una criatura literaria suficiente en sí misma. Sin embargo, ella nos ha conducido hasta fronteras en las que nos veíamos impulsados a penetrar, desbordando nuestro objeto primero, para apuntar importantes claves de la investigación unamuniana.

En nuestra tarea hemos intentado realizar, a partir de un objeto concreto, desde su orientación primera, el camino señalado por el maestro Alfonso Reyes en *El Deslinde:*

> Pero es indudable que la ciencia de la literatura, al integrar sus grupos metódicos (único caso en que alcanza verdadera categoría científica), tiende a los grandes saldos perennes del pensar literario y, por aquí, a los rasgos fundamentales y básicos de la humana estirpe, al punto que cobra suma validez antropológica [4].

Si se consideran las características de la obra estudiada y los frutos que podía rendir una atención permanentemente prestada a las constantes confesiones de don Miguel, el punto de partida aseguraba, por lo menos, estar en ruta cierta [5]. También resultaban bien elegidos el objeto, el método y la meta propuesta si se considera en qué medida un análisis literario debe estar a la base de la investigación que se realice sobre toda reflexión antropológica, tendencia acusada del pensamiento contemporáneo [6].

Si bien el valor de los criterios seguidos puede ser discutible en un terreno teórico, es indudable, sin embargo, que un enfoque de esta naturaleza obliga a estudiar seriamente, con antigua y novísima documentación, la historia de Unamuno. Sin una precisa investigación histórica es bastante arriesgado juzgar a don Miguel de Unamuno y resulta aventurado ejercer la crítica severa y acusadora.

Me atrevo a afirmar, por razones metódicas y por el conocimiento directo de algunas de las más importantes de sus experiencias fundamentales, que el enfoque antropológico será el único que permitirá evitar los descarríos de la crítica que casi siempre parece haber trabajado desde supuestos sistemáticos, ya fueran literarios, filosóficos o religiosos, previamente elaborados desde perspectivas ajenas a las de don Miguel de Unamuno.

Frente a la ciencia que "cataloga el Universo", Unamuno aconsejaba con un claro sentido de Antropología Filosófica: "catalógate el alma con tu verso / y así el misterio del vivir resuelve" [7]. De esta manera, don Miguel intentaba volver a dar, *en su tiempo* y en el nuestro, un sentido a la preocupación filosófica. Al comentar el *Retrato* de Jean Cassou, aceptando una fórmula del crítico citado, don Miguel escribía:

> La vida, que es todo, y que por serlo todo se reduce a nada, es sueño, o acaso sombra de un sueño, y tal vez tiene razón Cassou cuando dice que no merece ser soñada bajo una forma sistemática. ¡Sin duda! El sistema—que es la consistencia—destruye la esencia del sueño y con ello la esencia de la vida. Y, en efecto, los filósofos no han visto la parte que de sí mismo, del ensueño que ellos son, han puesto en su esfuerzo por sistematizar la vida y el mundo y la existencia. No hay más profunda filosofía que la contemplación de cómo se filosofa. La historia de la filosofía es la filosofía perenne [8].

Al realizar esta investigación siguiendo un plan limitado, particular dentro de la mayor extensión de nuestros trabajos sobre Unamuno, se ha aprovechado principalmente *Cómo se hace una novela*. Esta obra obligó a una minuciosa utilización de las fuentes directas pertenecientes al período 1924-1930 y a utilizar la bibliografía crítica que trataba sobre problemas contenidos en la obra y el período citados. Sin embargo, algunos temas unamunianos ligados al objeto y los enfoques de nuestra investigación obligaron a ordenar materiales que requerían un amplio desarrollo aparte.

En este trabajo, como en otros que hemos preparado sobre el año 1897, la minuciosa y reiterada disección de los textos era un procedimiento imprescindible para poder dis-

cutir la labor crítica de Antonio Sánchez Barbudo, que había superado a casi toda la anterior. Tras sus estudios, cada texto de Unamuno ofrecía la azorante posibilidad de contener una velada confesión de insinceridad, o ser, sencillamente, insincero, aun en aquellos casos en los que don Miguel se confesaba sin pudores. La labor de Sánchez Barbudo había añadido a los ya difíciles textos de Unamuno una buena dosis de inestabilidad.

Nuestra investigación consta de siete capítulos y tres apéndices. En el primer capítulo nos ha preocupado, sobre todo, el nacimiento histórico de la obra. Se ha tratado de poner en orden su complicada cronología para precisar y deslindar las distintas épocas en que fué escrita (1924, 1925 y 1927). Se ha recogido con fidelidad la historia del momento tal cual la veía y enjuiciaba don Miguel y únicamente desde su coherente visión personal, porque la circunstancia política del momento no nos era asequible científicamente de otra manera que no fuera del modo en que aparece constituyendo la *fábula* de la obra. La circunstancia política provocó en don Miguel una especial situación espiritual a la que hemos prestado atención. Dentro de esa circunstancia política y de esa situación espiritual surgió, en revelador proceso de elecciones literarias que hemos estudiado detenidamente, el fruto autobiográfico *Cómo se hace una novela.*

Conocidos el *humus vital* y el proceso de elaboración, en el segundo capítulo se ha estudiado las dosis de *memorias* y de *novela* que se conjugan en el núcleo primitivo escrito en 1924-1925 y también en la "Continuación" y en otros añadidos de 1927. Es decir, se ha descrito, dentro de la teoría de los géneros literarios, las estructuras de la obra, descubriendo tanto sus peculiaridades dentro de ellos, como la unidad constructiva de ella, mantenida en los dos principales núcleos de redacción pertenecientes a los años 1924-1925 y 1927. También se ha atendido, dentro de los géneros deslindados, al carácter de la lengua empleada.

Dos aspectos importantes de la obra, las construcciones metáforicas de ella y el empleo consciente de la lengua, están analizados en el capítulo tercero del trabajo.

El carácter hondamente vital y problemático de la obra convertía los *temas*—delimitados, estáticos, hechos ya—en *motivos*—expansivos, dinámicos, dramáticos, *en proceso*—. En el capítulo cuarto de nuestra investigación se ha atendido a la problemática de la obra al hilo de sus motivos. Han sido estudiados los motivos literarios, existencial-filosóficos y religiosos. Se ha deslindado las 'novelas' contenidas en la obra. Han sido descritas las construcciones concéntricas y desbordantes que llevan eficazmente el mensaje del autor hasta el lector. Se ha reparado en el carácter *ejemplar*, necesariamente sincero y 'descriptivo', de la obra. Es decir, ha sido objeto de nuestra atención cómo, en las complicadas estructuras de una *autobiografía* novelesca—novela y autobiografía en alucinante maridaje—, sobre la metáfora fundamental *la novela de la vida*, se entretejen con el hilo autobiográfico los distintos planos de la obra, tratando de hacer patente el proceso de la creación en el que se quiere hacer participar al lector.

La pareja de temas complementarios: Historia e intrahistoria recogía, agrupados por separado, los motivos y contramotivos de la obra. Dichos temas, sus características y posibilidades están estudiados en el capítulo quinto. Allí mismo está estudiada la veta poética del libro que nace al contacto con la naturaleza.

Conscientes de la necesidad de hacer cobrar sentido a nuestro trabajo dentro de la totalidad de la aventura de Unamuno, y porque la obra estudiada lo requería así, se ha tratado de establecer la relación entre la crisis de 1897 y la de 1924. Iluminada con valiosísimos documentos que he descubierto y estudiado, aparece establecida esta relación en el capítulo sexto.

En el capítulo séptimo, para ofrecer en su máxima concreción existencial a Unamuno, insertamos la forma y el sentido de *Cómo se hace una novela*, su extraordinaria originalidad, dentro de la peculiaridad hispánica descrita por el maestro Américo Castro.

Tres apéndices recogen dos problemas y un tema que hemos debido enfrentar y tratar en el curso de nuestras investigaciones y que como notas habrían resultado excesivamente

largas y algo desconectadas del conjunto. En el primero de ellos estudiamos brevemente las condiciones históricas y personales de las que nace *La agonía del cristianismo*. En el segundo abordamos el arduo e importante problema del «Otro», describiendo el *escenario de la conciencia* dentro del cual tiene lugar, tratando de limitar quién es *el muerto* y quién es el «Otro» en la aventura espiritual del autor, y señalando algunas otras posibilidades del tema. En el tercero estudiamos suscintamente las estructuras de *El Hermano Juan* desde la metáfora que las funda.

El título que hemos escogido para nuestro trabajo, aunque aparentemente literario, obedece a estrictas razones científicas. *Unamuno en su 'nivola'* resulta, dentro de la metáfora la novela de la vida—novela y vida hermanadas en una concepción poética de la realidad—, Unamuno en su aventura personal. Esta aventura personal es la que da sentido a su obra. Unamuno es capaz de ser autor, actor y público de sí mismo, personaje también, en el escenario íntimo de su conciencia y en el teatro del mundo sin que por eso deje de participar en la radicalmente necesaria aventura del convivir. Por el contrario, es capaz de descubrir al prójimo, al *co-hombre*, y de saberse tal.

Quisiera que este estudio permitiera vislumbrar al Unamuno que he visto asomarse insobornable, soberbio ejemplar de hombre entero, en la morada hispánica. He renunciado a crear *mi Unamuno*, que podía esconder un pernicioso subjetivismo; deseo, en consecuencia, que todos me ayuden con su crítica a resucitar a don Miguel, el español reacio y suyo que, en definitiva, es el único que puede ser el de todos y cada uno de nosotros.

Para concluir este prólogo debo decir mi emocionada palabra de gratitud a don Alonso Zamora Vicente, valioso guía de mis labores. Su constante diálogo cordial de maestro y amigo me ha prestado el necesario entusiasmo para la difícil tarea. Sé bien en qué medida su calidad humana, además de su calidad científica, ha hecho posible que encuentre, en mi búsqueda angustiada, la España que soñamos dolorosa-

mente, hablando y pensando y hasta viviendo en lengua española, los americanos.

A don Manuel García Blanco le agradezco su generosidad sin límites para el préstamo bibliográfico y su colaboración pronta y leal.

No debo olvidar la cotidiana labor en la antigua Casa Rectoral, hoy Casa-Museo de Unamuno, al lado del entero afecto de Felisa de Unamuno. Tampoco la amistad de la doctora Berta Pallarés Garzón, quien tuvo la amabilidad de leer los originales de este trabajo.

Salamanca, 12 de octubre de 1958.

Al entregar al público esta obra, expreso mi emocionado reconocimiento a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Literaria de Salamanca. Este libro es, en lo fundamental, la tesis doctoral leída en ella el 20 de mayo de 1959. Debo expresar mi gratitud a los doctores D. Fernando Lázaro Carreter (Presidente), D. Alonso Zamora Vicente (Ponente), D. Manuel García Blanco (Contraponente), D. Miguel Cruz Hernández y D. César Real de la Riva (Vocales), integrantes del tribunal que la juzgó benévolamente concediéndole por unanimidad la calificación de Sobresaliente *cum laude*. Asimismo, debo manifestar mi sincero agradecimiento a los doctores D. Fernando Lázaro Carreter (Presidente), D. Manuel García Blanco, D. Ricardo Espinosa Maeso, D. Miguel Cruz Hernández y D. Manuel C. Díaz y Díaz (Secretario), miembros del tribunal que le concedió el *Premio Extraordinario de Doctorado* en este mismo año.

Salamanca, diciembre de 1959.

A. Z.

CAPITULO PRIMERO

GENESIS DE «COMO SE HACE UNA NOVELA»

a) Cronología

La primera edición española de *Cómo se hace una novela*[1] está constituída por las siguientes partes:

1. *Prólogo* (pp. 9-15).
2. *Retrato de Unamuno por Jean Cassou* (pp. 19-31), traducido por Unamuno. Es el ensayo que apareció en el *Mercure de France*[2] como prólogo a la traducción francesa, realizada por Cassou, de la obra estudiada.
3. *Comentario* (pp. 35-55). Ensayo que Unamuno escribe para comentar el *Retrato*.
4. *Cómo se hace una novela* (pp. 59-121). Retraducción, realizada por Unamuno, del núcleo original de la obra que había aparecido en lengua francesa en el *Mercure de France* bajo el título *Comment on fait un roman*[3]. Esta parte contiene entre corchetes «comentarios» escrito en 1927.
5. *Continuación* (pp. 125-159).

Conviene precisar la cronología de la obra para los fines de nuestra investigación.

Las primeras páginas del núcleo primitivo (pp. 59-61), reveladoras de su estado de ánimo en el destierro, deben haber sido escritas hacia finales de diciembre de 1924, porque en el *Comentario* Unamuno se propone respetar—«lo más que me sea hacedero»—, no variando el texto francés a la hora de la retraducción al que fué en el «invierno de 1924-

1925» (pp. 54-55). Con esta datación puede entenderse el texto ambiguo en que dice haber estado escribiendo el relato «en el invierno, del verano de 1925» *(Pr.*, 9). Asimismo, en el comentario entre corchetes de la página 61 (hacia fines de mayo de 1927 Unamuno está trabajando su nueva edición, y en la página 62 aparece, en el comentario entre corchetes, «principios de junio») declara haber escrito esas primeras páginas «hace ya dos años y cerca de medio más». Y repite «dos años y medio». Nuevamente se puede señalar diciembre de 1924. Invierno, por lo tanto. En la página 60 habla de sus sonetos *De Fuerteventura a París* como ya escritos. El último de éstos está fechado el 21 de diciembre de 1924. Si se refería a los poemas y no a la prosa, las primeras páginas de *Cómo se hace una novela* debieron ser escritas a fines de diciembre de 1924. Años más tarde, Unamuno fija la redacción de *La agonía del cristianismo* hacia fines de 1924 [4], y dice haber descrito en *Cómo se hace una novela* el estado espiritual de aquellos días. En el *Prólogo-epílogo* de *Amor y Pedagogía* [5], escrito hacia 1934, señala para la publicación del núcleo primitivo de la obra en el *Mercure de France* la fecha de 1924. Esta datación, evidentemente errada, sirve, sin embargo, para reafirmar la idea de que las primeras páginas de la obra fueron escritas hacia finales de diciembre de 1924.

Después de escribir esas primeras páginas se produce un largo período de abandono. Cuando vuelve a la tarea, meses después del primer intento literario (p. 64 y p. 72), al empezar a escribir, en la página 64, señala indirectamente que es el 15 de julio de 1925, pues precisa que el día anterior fué 14 de julio, fiesta nacional francesa. Había suspendido la tarea cerca de siete meses. En carta a Cassou de 4 de febrero de 1925 Unamuno declaraba sus deseos de empezar a escribir la obra que quería apareciese primero en francés y en una revista francesa. Y durante ese período de inactividad literaria se había cumplido, según se verá, una honda transformación en el plan de la obra. Es posible que después de esa detención el trabajo se realizara sin interrupciones [6].

Otros datos reafirman la fecha de julio de 1925 para la reanudación de la tarea. En la página 92 añade entre cor-

chetes: «hace ya cerca de dos años». Si se considera que en la página 104 el comentario entre corchetes se fecha a principios de junio de 1927, se puede señalar para la reanudación de la labor la fecha de julio de 1925. Coincide también con estos datos la declaración que hace en la *Continuación*, el 4 de junio de 1927, en la página 125, «relato escrito hace ya cerca de dos años» [7]. Años más tarde, en el *Prólogo* de *San Manuel Bueno, mártir* [8], Unamuno señala para la obra la fecha de 1925.

A fines de agosto de 1925 Unamuno traslada su residencia a Hendaya *(Pr.*, 11, y *Ct.*, 127). El núcleo primitivo de *Cómo se hace una novela*, cuyas fechas de redacción se han señalado, aparecerá, traducido al francés por Jean Cassou, el 15 de mayo de 1926 en el *Mercure de France* [9].

Véase ahora la cronología de las adiciones que aparecen en la edición de 1927. El *Prólogo* fué escrito a fines de mayo de 1927 (p. 9). La traducción del *Retrato* y la redacción del *Comentario* son trabajos que se realizaron, probablemente, entre los meses de mayo a junio de 1927. Los comentarios entre corchetes, según se ha visto, parece que fueron escritos durante el mismo período de la retraducción del núcleo original de la obra y quizá alguno de ellos fué elaborado al escribir las últimas páginas de la *Continuación*, es decir, en julio de 1927 (p. ej.: p. * 115).

La *Continuación* tiene fechas precisas porque el autor las va apuntando. El primer intento de continuar la narración tiene lugar el 4 de junio de 1927. Se produce, después, una larga suspensión de la labor—doce días—, durante la cual Unamuno, según se verá, medita sobre las posibilidades técnicas de la continuación misma *(Ct.*, 127). El 16 de junio de 1927 reiniciaría la labor *(Ct.*, 129). Y la da por concluída el 17 *(Ct.*, 144). Sin embargo, el 21 de junio vuelve a la faena y sigue redactando casi diariamente la *Continuación* hasta el 7 de julio de 1927.

Queda por aclarar cuándo concibió Unamuno la idea de escribir la obra. En este caso no atendemos a la variación del intento entre 1924 y 1925, entre las primeras páginas del núcleo original—59 a 61—y las restantes. Atendiendo al conjunto, se puede suponer que la idea de escribir la obra

maduraba ya a mediados de octubre de 1924, según se desprende de sus propias referencias a un soneto del libro *De Fuerteventura a París* (*CN.*, 88-90). Declara Unamuno que al escribir el soneto LXXVIII—el 15 de octubre de 1924—, imaginaba un pasaje de la novela de Jugo de la Raza.

b) La circunstancia política

El asunto de *Cómo se hace una novela,* tanto en su núcleo de 1924-1925 como en la *Continuación* y otros añadidos de 1927, es histórico. Los dos planos de la obra, memorias y novela, están alimentados por la historia. Principalmente, si dejamos aparte la historia íntima personal, por la historia política.

No se puede realizar un estudio científico y objetivo de los períodos de la historia española que condicionan la obra, por cuanto la proximidad temporal de ellos ofrece dificultades insalvables. Hace falta muchos estudios especializados, realizados todos con auténtico método histórico, para que pueda ser asequible al investigador literario el *asunto* de esta obra. El enfoque literario obliga a tomar en cuenta el *asunto* desde la obra de arte. Conviene, pues, ceñirse rigurosamente a los límites de la investigación literaria y esbozar el *tema* histórico sólo tal como aparece recogido por la *fábula* de la obra. Hay que señalar, sin embargo, que la visión histórica de Unamuno, considerada como tema exclusivamente literario, se caracteriza por su *coherencia* tanto en el período estudiado como en la totalidad de su obra. Dicha característica obligará más tarde a los historiadores a tomarla como una fuente de investigación histórica sometida, naturalmente, a una rigurosa discusión crítica.

Existen, es indudable, variantes objetivas y subjetivas entre las dos épocas en las que fué escrita la obra. Ello se debe, principalmente, a la distinta ubicación geográfica del autor y a su diferente estado de ánimo, a su mayor serenidad interior. A fines de agosto de 1925, Unamuno había viajado a Hendaya. Es necesario tener presente estos dos períodos históricos para entender algunas características de la obra.

CRONOLOGIA

	PARTE		DATACIÓN		REFER.	DISCUSIÓN	FECHA
1	*Prólogo*	a	«a fines del mes de mayo de 1927»	(p. 9)	1	a =	Fines de mayo de 1927
		b	«en el invierno, del verano de 1925»	(p. 9)	4 α		
2	*Retrato* (trad.)						* Fines de V a principios VI de 1927
3	*Coment.*	c	«al de aquel invierno de 1924-1925»	(p. 54-5)	4 α		* Fines de V a principios VI de 1927
4	α (p. 59-61)	d	«donde he escrito mis sonetos» [*FaP.*, último soneto 21-XII-24]	(p. 60)	4 α	b + c + d + e + g + + k + l + q + t = Viaje a Hendaya a fines de VIII-25 *CN* α aparece el 15-V-26	Fines de XII-24
	CN β	e	«hace ya algunos meses»	(p. 64)	4 α β	e + f + g + h + i + + ll + ñ + o + s = — n — q	Desde mediados de VII-25
		f	«ayer fué el 14 de julio» (1925)	(p. 64)	4 β		
		g	«hace ya unos meses»	(p. 72)	4 α β		
		h	suspensión de labores	(p. 76-7)	4 β		

PARTE			DATACIÓN		REFER.	DISCUSIÓN	FECHA
		i	«había publicado mis sonetos» [*FaP.*, 1-III-25]	(p. 77)	4 β		
		/	referen. al soneto LXXVIII de *FaP.*	(p. 89-90)	IDEA	Fechado: 15-X-1924	15-X-24
5	Comentarios	j	«ahora a principios de junio»	(p. 62)	5	j + m =	Principios VI-27 (* a VII)
		k	«hace ya dos años y cerca de medio más»	(p. 61)	4 α		
		l	«Dos años y medio más!»	(p. 61)	4 α		
		ll	«hace ya cerca de dos años»	(p. 92)	4 β		
		m	«principios de junio de 1927»	(p. 104)	5		
		n	«hace dos años»	(p. 104)	4 β	Cf. con o ¿Escrito junto con q?	
		ñ	«hace ya dos años»	(p. 115)	4 β		
6	*Cont.*	o	«hace ya cerca de dos años»	(p. 125)	4 β	p + q =	De 4-VI a 7-VII de 1927
		p	«hoy 4 de junio de 1927»	(p. 126)	6		
			«hace doce días»	(p. 127)			
			«hace poco más de un mes, el 16 del pasado mayo»	(p. 129)			
			17 de junio de 1927	(p. 144)			
			Martes 21	(p. 144)			

PARTE		DATACIÓN		REFER.	DISCUSIÓN	FECHA
		Jueves 30-VI	(p. 150)			
6	q	Domingo 3-VII	(p. 151)	6		
		Lunes 4-VII	(p. 152)			
		Martes 5-VII	(p. 155)			
		Miércoles 6-VII	(p. 155)			
		Jueves 7-VII	(p. 157)			
Agon.	r	a fines de 1924	(p. 941)	* 4 α		
SMBM.	s	en 1925	(p. 23)	* 4 β		
AP.	t	publicado en 1924 ?	(p. 16)	* 4 α		

La preocupación política de Unamuno había sido constante. Tras muchos años de señalar los más fundamentales problemas socio-económicos de España, de fustigar la mezquina utilización de las virtualidades del alma española y de tratar de señalar la disposición espiritual interior que debía salvar la españolidad, se vió comprometido desde 1914 en la política concreta de España. A la altura de los tiempos y del destino occidental de España, preñado don Miguel de inquietudes cristianas, se hizo cargo de la política internacional al nacer el germanismo agresivo. Su decidida actitud contra el militarismo germano de 1914—delatado años antes por él—, y que causaba movimientos oficiales de simpatía, le valió la destitución del rectorado salmantino. Procesado en más de una oportunidad por delitos de *lesa majestad*, fué condenado por algún tribunal. Y contra Unamuno, consciente de sus deberes y de su inocencia, tras cohechos en los procesos, fué lanzado el indulto [10]. Ser objeto de «rencoroso indulto» provocaba sus más violentas iras de panfletario. Con tal atropello, decía, le envenenaban «el pan y el vino» del alma. Es decir, le impedían *soñar* el sueño limpio y digno—*sagrado*—de su vida histórica. Y, por este medio, le obligaban a descender a las violencias de la diatriba [11].

Para los gobernantes de la hora, Alfonso XIII, el dictador Primo de Rivera y el general Martínez Anido, el *pesimismo* de Unamuno era peligroso. La crítica del intelectual, cuya inteligencia advierte las futuras consecuencias del desacierto administrativo, probablemente no cabía en el esquema optimista que los políticos trataban de imponer [12]. Unamuno declaraba ignorar qué se quería decir con el vocablo *pesimismo*, palabra que, según él, había perdido todo sentido en la España de la «conformidad rebañega» *(Cm.*, 42). El pesimismo unamuniano no era un culto y un sacrificio a la verdad política.

La actitud rebelde de Unamuno consistía en defender la libertad de crítica política. Pero esta actitud no era la de un profesor desconectado de los hechos sociales ni la de un liberal sin compromiso. Su culto a la *libertad de la verdad*

estaba basado en su amor a la *justicia social*. Es decir, Unamuno era un hombre liberal y socialista. Su liberalismo consistía en ser consciente de la necesidad de un metódico respeto a la persona. Se negaba a aceptar, con claras razones y desde su alta concepción del liberalismo, que el liberalismo hubiese fracasado en España: «Pero si no se ha ensayado el liberalismo todavía en España» [13]. Su socialismo consistía en ser consciente de la ineludible necesidad de procurar la justicia social, aunque también el socialismo era sólo un *método* dentro de su concepción [14]. De esta manera, Unamuno podía decir que verdad y justicia «son uno», y podía ligarlas en su concepción religiosa de la política: «Del Almanzor en la cumbre, / Salamanca, / aprendí verdad-justicia / que es religión de la patria» [15]. Tal actitud era incomprensible en la vida política española de entonces. Sin embargo, don Miguel se imponía a sí mismo la misión de profeta, que era una de las vertientes de su personal conciencia apostólica. Pensaba que ser profeta consistía más que en la capacidad de predecir el futuro, en la de atreverse a decir la verdad que nadie quería escuchar [16]. En la circunstancia política concreta de la dictadura, decía luchar «por la libertad de la verdad, que es la suprema justicia» *(CN.*, 113). En carta fechada el 22 de febrero de 1927, don Miguel escribía a Concepción Lizárraga, su mujer, que esperaba el ansiado día, señalando: «Y no digo de la libertad, sino de la justicia. Es decir, el día en que se pueda decir ahí la verdad, toda la verdad» [17]. Quijotesco, Unamuno declaraba que no podía *tolerar* «que el fin de autoridad, que es la justicia, se ahogue con lo que llaman el principio de autoridad, y es el principio del poder, o sea lo que llaman el orden [18].

En 1924, luego de publicarse indiscretamente, en la Argentina, una carta suya llena de violentas expresiones contra el régimen dictatorial, sin previo proceso, sin declaración de causa ni de pretexto [19], se le confinó en la isla de Fuerteventura. Negóse a sufragar gasto alguno de tan arbitraria medida porque sospechaba que se trataba de infligirle un castigo económico [20]. Permaneció confinado en aquella isla, «a la que querré—decía—eternamente y desde el fondo de mis entrañas» *(CN.*, 59), en una inflexible y digna actitud

de ciudadano. Naturalmente, quienes habían tomado medida tan poco oportuna buscaron acercarse solapadamente a él —teatrillo de farsa que combatía don Miguel—hasta llegar a otorgarle un nuevo indulto. Años antes, en 1922, no habían logrado atraparlo en la cuidadosamente preparada entrevista con el rey. En esta oportunidad fracasó, gracias a su exilio voluntario, el juego político de la dictadura.

Don Miguel de Unamuno tenía el convencimiento de que los políticos se habían enredado en las propias redes que habían tendido contra él pretendiendo que huyese o entablase contacto con ellos. Es necesario hacer la historia de la fuga de Unamuno porque creemos que ella llegó a pesar sobre su conciencia, sobre todo porque él ya se había impuesto desde febrero de 1924, antes de su confinamiento, entre otras, la misión de no salir de España mientras durase la dictadura, según escribía a Elvira Rezzo el día 2 de aquel mes.

Unamuno pudo haberse fugado a Portugal, puesto que conoció con anticipación el decreto del Directorio, que, horas después, recibió sonriente. Al marchar al confinamiento, estaba seguro de volver con la libertad de sus compatriotas [21]. Sobre la posibilidad de fuga escribía a su familia el 6 de marzo de 1924: «Nada de eso. Ni yo soy Alba ni tenía por qué huir». No quería huir ni pedir gracia, «sino dar guerra». Más tarde tuvo la oportunidad de fugarse a Buenos Aires, pero su voluntad era otra. Escribía a Concepción el 11 de marzo de 1924: «Yo no iré a la Argentina ni a ningún otro país extranjero hasta haber resuelto esto.» Afirmaba su decisión de no actuar como los políticos perseguidos por el Directorio que habían huído. Unamuno creyó, en un principio, que como víctima de la dictadura podía provocar la caída de ella. Esperaba, a corto plazo, un nuevo 2 de mayo, recordando el de 1874 en Bilbao [22]. Pero sus esperanzas no se cumplían y empezó a temer ser alcanzado por alguna amnistía que lo obligara a vivir bajo una dictadura que no ofrecía seguridades para su vida. Temía ser asesinado [23]. Parece que el 14 de abril ya había decidido no volver a España, según escribía a Ricardo Rojas aquel día. El 4 de mayo escribía a su mujer que no volvería a

España y que marcharía al extranjero. Su temor a que el Gobierno no reconociese su error—reconocimiento de *necesidad pública*—y, en cambio, le otorgase un indulto aparece claro en el artículo *Pablo y Festo*, escrito en mayo de aquel año [24]. En él, mediante alusivas citas evangélicas *(Hechos*, XVI, 37, y XXVI, 24-26, 27-32), se insinúa claramente la necesidad de que se reconozca públicamente el error como condición para que él abandonase el confinamiento y volviese a España. Allí mismo aparece un velado diálogo directo con el rey.

La fuga fué preparada por el director de *Le Quotidien*, Henri Dumay. Después de aguardar varios días la llegada de *L'Aiglon*, escribía unos sonetos angustiados en los que describía hasta su desacostumbrada vela:

Ya sé lo que es el porvenir: la espera
tupida de ansias, devorar las horas
sin paladearlas, confundir auroras
con ocasos, sentir la senda huera.

Matar el tiempo de cualquier manera
forzando al sueño con abrumadoras
pesadillas de hiel y en las sonoras
oraciones oír rumor de quera.

Siempre aguardando la suprema cita,
la de la libertad, santa palabra,
pero no más; soñar en la garita

mientras el tedio en nuestro pecho labra
y cuando al fin el fin se precipita
se abre del mar de la oquedad el abra [25].

Durante más de dos meses, hasta que llegó la nave salvadora, sólo había «agua a la vista, / sin que traiga verdura la paloma» [26]. Después del 29 de junio dejó de escribir hasta el 22 de julio, porque, con la ansiedad de la liberación, se le había secado la vena poética [27]. Como contrapunto de esta espera inútil de meses puede recogerse el final del soneto LXV: «Cuando llegué a tu roca llegué a puerto / y esperándome allí a la última cita / sobre tu mar vi el cielo todo abierto» [28]. Unamuno deja constancia poética de la aparición de la nave salvadora.

Don Miguel huyó de Fuerteventura después de haber llegado la amnistía. Léase una explicación minuciosa ofrecida por don Miguel:

> El Directorio, o mejor Anido, está muy molesto por la manera como hemos salido de Fuerteventura y parece que ha habido reclamaciones diplomáticas. Querían sin duda llevarnos a ésa con todos los deshonrosos honores de una amnistía donde no hay delito. La comunicación nos la envió Anido y el Delegado tenía encargo de entregárnosla en mano, pero no se atrevió e hizo bien. Buscaban un arreglo. Esa mala bestia ha debido comprender que no era el mejor el camino que seguía. Se me ha hecho saber que el rey dice que él no tuvo parte en el atropello. Cualquiera le hace caso...!
>
> Al fin han caído en la cuenta de su torpeza y de mi fuerza y la solidez de mi situación actual [29].

L'Aiglon salió de Puerto Cabras el martes 8 de julio a las 9 de la noche y llegó el viernes 11 a Las Palmas. El 21 tomaron el *Zeelandia,* rumbo a Lisboa; el 26 llegaron a Cheerburgo. El 4 de agosto Unamuno escribía a su familia desde París [30].

Hemos realizado una ordenación de los datos sobre su destierro voluntario. Todavía hace falta ofrecer algunas precisiones más sobre la personal actitud política de Unamuno.

Desde su elevada concepción política, don Miguel de Unamuno nunca combatió ni propició forma alguna de gobierno. Las enjuició siempre desde un nobilísimo criterio que conjugaba la libertad y la justicia social. Tal criterio era fruto de su tradición familiar liberal, de su condición típica de 'burgués de agitación' y de sus estudios económicos. Y como fundamento de aquella valiosa conjunción existía una honda actitud cristiana. Quizá algún día pueda ser percibida, en las peculiaridades de su pensamiento social, una auténtica visión demócrata-cristiana. Unamuno pretendía hablar a los partidistas de entonces del «liberalismo socialista y republicano», «socialismo liberal y republicano» y «republicanismo liberal y socialista», tratando de conjugar formas y métodos en una concepción equilibrada por inte-

En Salamanca, 1922
(Foto de Alfonso Reyes.)

gral[31]. En los años que nos interesa estudiar, don Miguel protestaba:

> Ni el asegurar el triunfo de una doctrina, de un partido, acrecentar el territorio nacional o derribar un orden social vale nada como no sea para salvar las almas de los hombres individuales. Y respondo también que puedo entenderme con políticos—y me he entendido más de una vez con algunos de ellos—que puedo entenderme con todos los políticos que sienten el valor infinito y eterno de la individualidad. Y aunque se llamen socialistas y precisamente acaso por llamarse así *(Cm.*, 46).

Llevado de una auténtica concepción cristiana, pensaba que la nación «no era sino una matriz de almas eternas». El 15 de enero de 1926 escribía a Bogdan Raditsa:

> Y lo suyo, lo de cada uno, es el alma, el alma eterna. La justicia consiste en dar a cada uno, con la libertad como medio, el que se haga un alma eterna, una obra, que selle en su vida su alma. Y esta justicia es justicia personal, religiosa, eterna y no sombra de justicia, no eso que llaman justicia social, política, temporal[32].

Y en carta a Jean Cassou, escrita el 29 de enero de 1926, reclamaba su alma que se hallaba en *su* España. Así como el cristiano debe rechazar toda caridad que no funde y corone a la justicia, también debe rechazar toda justicia social que no se funde en la integridad de la persona y a ella sirva. Su concepción integral no le permitía a Unamuno admitir concepciones parciales, y sí, en cambio, rechazarlas en cada circunstancia concreta. Frente a sombras de la auténtica justicia social, alguna vez, tras rechazar la palabra *igualdad* y haber preferido el vocablo *justicia*, había declarado que no entendía «la justicia para las colectividades» con el objeto de afirmar su concepción *personal* de la justicia, proclamando así el espíritu y no la vida y menos el cuerpo[33]. Resulta realmente desconsolador saber que, en los años de la República, creyesen sus oyentes que don Miguel defendía el «individuo por encima de toda razón estatal» y que entonaba «patéticamente el canto de cisne del liberalismo», según recuerda Guillermo de Torre[34].

En la época que estudiamos, Unamuno, como siempre, hizo de la cosa pública cuestión personal en su más auténtico sentido: «De las ofensas a mi patria hago cuestión personal, no de las ofensas a mí, que son cuestión individual» [35]. Si es verdad que en aquellos años combatía la forma monárquica de gobierno, conviene hacer notar que, al repasar la historia española, recordaba con verdadero dolor al príncipe don Juan, el hijo de los Reyes Católicos, ex-futuro rey, figura clave de la historia española *que pudo ser* [36]. Comprendía que las dinastías de Austrias y Borbones no habían gobernado desde una auténtica visión española que les hubiera permitido dirigir el destino histórico de España por senderos propios. Así, en esta perspectiva crítica, combatiendo el germanismo de Alfonso XIII, Unamuno le echaba en cara su «extranjería espiritual» *(Cm.*, 50). Acusaba a la monarquía española de no asegurar un necesario clima de libertad para forjar, en el diálogo común, la España futura, la España española.

Cuando Alfonso XIII se amparó en la fuerza militar del dictador Primo de Rivera para evitar las responsabilidades de la política africana, que había concluído con el desastre de Annual, don Miguel levantó su voz para denunciar lo que consideraba un último síntoma de degeneración de la monarquía en España [37]. La dictadura militar, llamada Directorio, que impedía la crítica de la inteligencia *(CN.*, * 80), que usurpaba la dirección de la vida nacional, lo obligó a una recia lucha. Veía que desde la famosa *Ley de las jurisdicciones*, exacerbada la milicia desde la pérdida de las colonias en el 98, existía en España un militarismo insubordinado, que la vida civil estaba supeditada a dicha insubordinación social al servicio de intereses colonialistas. Revisaba, desde muy atrás, la desastrosa historia española del siglo XIX, y la consideraba consecuencia de los «lamentables generales políticos, ambiciosos de otro poder que no sea el poder militar», y consecuencia de trágicas preocupaciones para *salvar el honor*. En aquel militarismo se había insertado el rey al considerarse *del ejército* [38].

El nuevo régimen instaurado el 13 de setiembre de 1923 no era nuevo, y, por lo tanto, no era capaz de depurar de

viejos males la política ni vigorizarla combatiendo viejas anemias, ni era capaz de librar a la nación de los viejos desórdenes del anarquismo de políticos y militares [39].

Convencido de la imposibilidad de una convivencia bajo ese desgobierno auspiciado por la monarquía, Unamuno pensaba que el deber del momento era acabar el hibridismo político, derrocar a la dictadura que «no dicta nada», vencer esa «fuerza pura y sin dirección» [40] y «enjuiciarla para ajusticiarla» *(Cm.*, pp. 44-45).

Unamuno no podía admitir la censura de entonces, ejercida al azar, que ahogaba y envilecía la labor intelectual. La sentía como insufrible humillación. Proclamaba que «sólo hay patria donde hay opinión pública, política» [41]. Sus trabajos fueron cada vez más censurados y, ya desterrado, llegó a negarse a publicarlos, incluyendo *Cómo se hace una novela*, en España [42]. Consciente del valor de su actitud, Unamuno escribía: «Hoy grita en ella mi silencio / henchido de dolor» [43]. En este punto don Miguel no admitía restricciones a su palabra. El 30 de enero de 1926 escribía a su esposa: «Sé el nudo de la cuestión y es que yo vuelva a someterme a un semi-silencio y que soy el obstáculo para que se levante la censura.» Años más tarde, caída la dictadura, a su vuelta del destierro, entró en España sin someterse a las prevenciones del Gobierno [44]. Todavía bajo censura, el 2 de mayo de 1930 decía públicamente en su discurso de Madrid: «Y he venido a ver si con mi ejemplo llego a hacer que sea ineficaz la censura, o a que me procesen por el nuevo Código faccioso» [45]. Y dos días más tarde, al iniciarse otro discurso, pedía al público: «Dejad que si hay pretextos para interrumpir esta conferencia, sea por mis palabras y no por vuestros gritos» [46].

Bajo un régimen arbitrario, la actitud de Unamuno no podía ser otra. Sabía el peligro que entrañaba para la vida ciudadana la suspensión del libre diálogo de la convivencia. El 9 de febrero de 1900 había escrito en *El Correo*, de Valencia, en su artículo *Crisis de libertad*, precisos párrafos sobre este punto:

> ¿Con que dictando leyes cohercitivas sobre derechos políticos no se hace más que perder el tiempo? Y les parece

poco todavía! ¡Cualquiera diría que andamos sobrados de él! Pero ya se sabe; aquí se llama ganar el tiempo a perderlo. y aquí *se hace tiempo* para matarlo luego. Es en lo que lo pasamos, en matar el tiempo.

¿Con que se restablece la libertad y *todo queda cual si nada hubiese pasado?* ¡Qué noción tienen del tiempo y la marea de los sucesos algunas personas, Dios mío!

No, el tiempo perdido es irreparable, irreparable, irreparable; lo que no se hizo a tiempo no se hace nunca. La herencia no perdona, y en la funesta de nuestros abuelos que llevamos a cuestas todos, es mucho más funesto el legado de lo que dejaron de hacer que el de lo que hicieron. Lo que no hicieron nuestros mayores es lo que más nos oprime, o lo que hicieron a destiempo.

.....

¿Es que se recobra acaso la riqueza espiritual perdida?

[...] Una ley cohercitiva sobre derechos políticos *quebranta*, *debilita* y *arruina* al espíritu público; los que se educan en la opresión ni saben sacudirse de ella ni enseñar a sus hijos a que la sacudan.

.....

Y así sucede con las crisis de la libertad. Caen como un azote la arbitrariedad y la tiranía, pero caen como azote seleccionador. Los espíritus débiles, los que sólo en la paz y al amparo de la ley pueden proseguir la rutina de su vida, sucumben, tienen que cerrarse a la vida espiritual, que era bien menguada vida para ellos, y se alzan solos los fuertes, los que lucharon y resistieron, los que creen, con Ibsen, que no es la libertad, sino el combate por alcanzarla, lo que nos dignifica y humaniza. Encalmado el turbión, levántense esos pocos sobre el rebaño de los arrutinados, de los que no hacen más que pedir libertades, porque no está a su alcance la libertad, la única, la interior, la fuerte, la que no se pierde ni aun entre grillos y cadenas [47].

En aquellos años, Unamuno era la voz de la civilidad. Desde años antes del episodio que estudiamos, ante la irresponsabilidad civil española del *¿qué más da?*, Unamuno, con verdadera emoción religiosa, consciente de la necesidad de prenderse fuego a sí mismo para alumbrar a los demás, imploraba: «¡Pasión, Señor, pasión!» E invitaba a que unos cuantos cargasen la responsabilidad abandonada por los irresponsables:

¿No habría manera de que algunos españoles tomáramos sobre nosotros las indignaciones calladas de los demás y

clamáramos por lo que otros callan? ¿O, mejor, que sufriéramos por lo que otros no sufren? Y si se nos dijere que el caso no es [...] diremos que el terrible padecimiento es el de ese acorchamiento.

....

Y otra actividad santa es clamar por los que se callan e indignarse por los que se resignan. Que así lo quiere Dios [48].

En 1923, con plena conciencia de su compromiso político, recordando sus años de magisterio universitario, Unamuno pedía a Dios que salvara a España y a la inteligencia [49]; y en su discurso del año 24, en la Sociedad *El Sitio*, poco antes de su confinamiento, declaraba decididamente: «La política tendrá que volver España *(sic)* a que la hagan los políticos. Y el modo de evitar que los políticos la hagan mal es, sencillamente, hacerse todos políticos» [50]. Es decir, rechazaba las delegaciones y, para la buena gestión de un gobierno civil, exigía civilidad. Pero otro iba a ser el destino de España y el suyo.

Frente a la dictadura imperante, incivil *(Pr.*, 10), apolítica *(Cm.*, 45), una exaltada pasión le hacía tomar sus viejas especulaciones sobre cultura y civilización para rectificarse —y aparentemente, por cierto—y postular ante todo *civilidad (CN.*, * 105). Dolorido, confesaba, en carta a Jacques Chevalier, fechada el 20 de febrero de 1925, su convicción de que las instituciones que protegían la libertad y la dignidad de los ciudadanos estaban en crisis. Unamuno condenaba, en todas las ocasiones que se le brindaban, la actitud de los intelectuales que olvidaban el deber de vivir la vida civil. La voz de Unamuno se perdía en el desierto de España. Repasaba la actitud de los políticos y partidos de entonces que, por seguir una política *realista*, no combatían el régimen dictatorial. Pedía que se realizara un vacío sofocante al desgobierno, según escribe el 14 de enero de 1925 a Joaquín Casalduero. Acusaba a los políticos de una servil y cobarde sumisión ante el poder. Desde los socialistas, a los que salvaba su actitud revisionista [51], hasta los conservadores—mellados en sus intereses y dignidades—, se sometían a la *realidad*. Estos últimos por temor a la supuesta amenaza comu-

nista [52]. Los políticos de la hora le aconsejaban y pedían silencio. Lo acusaban de no saber amoldarse a la fuerza de las circunstancias; Unamuno negaba que la farsa política tuviese realidad alguna *(CN.*, *85) y no soportaba oír hablar de la cobarde resignación a ella. Con auténtico sentido histórico de la historia, pensaba que la personalidad hace la historia—negaba personalidad a la monarquía y la dictadura—, y, personalista, se llevaba con él, decía, *la personalidad de España* [53]. Años más tarde, contestando a quienes, sin comprender su entereza de siempre, empezaban a acusarlo de traición a la República, tras recordar las gestiones de *El Liberal* y *El Socialista*, de Madrid, ponía en claro:

> Pasó el tiempo y llegó por fin la llamada revolución y oí decir que habíamos traído la República aquellos realistas y otros más y entre ellos... yo. No recuerdo haber traído más que mi amor desenfrenado a la verdad y a la claridad [54].

Al repasar las figuras intelectuales de la época, salvo alguna insobornable, advertía que todas vivían ajenas al cumplimiento del deber patriótico. Unamuno los despreciaba, vacilaba al llamarlos intelectuales; los consideraba traidores que vendían la libertad sin saber qué hacerse con ella. En un rapto de violencia los insultaba: «¡Prostitutos!» [55]. Unamuno se negó a colaborar en el número de homenaje a Góngora de *La Gaceta Literaria*, de Madrid—1 de junio de 1927, n.º 11—. Aquello le parecía un «tácito homenaje de servidumbre» debido a la actitud puramente esteticista, sin compromiso alguno, de los jóvenes intelectuales españoles. Además, conociendo su voluntad de no publicar bajo la censura, los redactores habían utilizado una carta suya de 15 de febrero de 1927 dirigida a la revista, a la que mutilaron previamente. Unamuno descargaba sobre ellos y sobre el poeta barroco toda su fobia anti-esteticista, hasta llegar, a veces, a la notoria injusticia y a la deficiente interpretación textual del poeta [56].

El 10 de mayo de 1919 había escrito a Maurice Legendre que los pueblos tenían los gobiernos que toleraban aunque no los mereciesen. No sabemos hasta qué punto, en el período

estudiado, desesperado, empezaría a sospechar que tenían los que merecían. Respondía a los españoles que preguntaban cuánto duraría la tiranía: «Lo que ustedes quieran!» [57]. Creía advertir una falta absoluta de convicciones en España *(CN.*, 90-91). Ante la falta de responsabilidad civil, pensaba que había que transformar el viejo adagio de esta manera: *homo homini agnus* [58].

Amigos y enemigos, sin comprender su misión, negándole calidades de político y revolucionario [59], le aconsejaban abandonar la política y dedicarse a las labores intelectuales. Mientras tanto, él cobraba cada día una mayor conciencia de que se debía hacer política como intelectual y poeta. Y ésta era ya entonces convicción antigua en él. Su obra se tornaba política, aunque, vigorosa, siempre lo había sido desde su primer artículo, *La unión hace la fuerza*, escrito hacia 1880 [60], y desde su primera novela conocida, *Paz en la guerra (Cm.*, 47). Sus sonetos, contenidos en el libro *De Fuerteventura a París*, eran de combate; don Miguel combatía a sonetazos [61]:

> Existen desdichados que me aconsejan dejar la política. Lo que ellos con un gesto de fingido desdén, que no es más que miedo, miedo de eunucos o de impotentes o de muertos, llaman política y me aseguran que debería consagrarme a mis cátedras, a mis estudios, a mis novelas, a mis poemas, a mi vida. No quieren saber que mis cátedras, mis estudios, mis novelas, mis poemas son política. Que hoy, en mi patria, se trata de luchar por la libertad de la verdad, que es la suprema justicia *(CN.*, 113).

Y Unamuno, para justificar su misión de poeta desterrado, recordaba las figuras de los poetas políticos. Así justificaba los derechos que como intelectual y poeta tenía para intervenir en la vida política española. Recordaba a Dante, Mazzini, Lamartine, Víctor Hugo y Sarmiento [62]. Unamuno no aceptaba la poesía pura que, como el agua destilada, decía, era impotable [63]; se sabía poeta de pasión y de circunstancias *(Cm.*, 35-36). Para don Miguel, el poeta estaba cerca del político en la raíz misma de la creación: «Creador de patrias del espíritu. Es la culminación del poeta. Poeta, esto

es: creador, no sólo de poemas, sino de almas. De almas a su vez poéticas o creativas» [64].

Unamuno, con orgullo de intelectual, se enfrenta «a los abyectos tiranuelos de España»—a quienes, exacerbado, no quería llamar españoles *(Ct.*, 129), para cumplir su deber de civilidad [65]. Lleno de dignidad se yergue desde el maridaje de la acción que confunde, procurando distinguirse como autor entre los polichinelas del teatro de la política y la vida. Postulando la novela política, la vida de compromiso ciudadano, decía: «Acción que es contemplativa como la contemplación es activa, pues creer que se puede hacer política sin novela o novela sin política es no saber lo que se quiere creer» [66].

Bajo esta metáfora fundamental de su obra, él, intelectual, se consideraba una especie de creador de sus enemigos políticos de la hora desde la vertiente de una auténtica labor poética de hacer la vida histórica. Confinado, en Fuerteventura, Unamuno escribía:

> Estoy soñando aquí, sobre esta viva osamenta, y no son más que sueños míos los que aquí me han traído: los unos, haciendo; los otros, dejando hacer. Yo sueño, yo les sueño y ellos son mis soñados, los soñados del soñador. Y ellos, a su vez, no sueñan; son incapaces de soñar.

Y afirmaba rotundamente: «No existen, son nuestro sueño. Su esencia consiste en ser soñados por nosotros, los verdaderos soñadores» [67]. Compadecía a los hombres de acción que, por lo común, decía, «carecen de carácter propio»; con un hondo orgullo afirmaba: «Resulta que los hombres llamados de acción son los pasivos y son los movidos, y los hombres de pasión, los de pensamiento, son los activos, los movientes» [68]. En *Cómo se hace una novela* aparece la declaración explícita aplicada a los gobernantes de la hora:

> ¿Es que mi Alfonso XIII de Borbón y Habsburgo-Lorena, mi primo de Rivera, mi Martínez Anido, mi conde de Romanones, no son otras tantas creaciones mías, partes de mí, tan mías como mi Augusto Pérez, mi Pachico Zabalbide, mi Alejandro Gómez y todas las demás criaturas de mis novelas? [69].

De esta manera, Unamuno terminaba por compadecer y hasta amar—el posesivo del texto lo está probando—a sus enemigos políticos, cuyas novelas hacía en la forja de la suya personal. Dominando con dificultad su pasión política, confesaba:

> Yo no diré que admiro a nuestro rey, pero que le quiero sí, porque es mío, porque le he hecho yo. Le querría fuera de España, pero le quiero. Y acaso quiero a ese mentecato de Primo de Rivera, que se ha arrepentido de lo que hizo conmigo, como en el fondo está arrepentido de lo que hizo con España. Y por el pobre epiléptico Martínez Anido que, en uno de sus ataques, espumarajeándole la boca y todo tembloroso, pedía mi cabeza, siento una compasión que es ternura porque presumo que nada desea más que mi perdón sobre todo si sospecha que rezo a diario: «perdónanos nuestras deudas así como nosotros perdonamos a nuestros deudores» [70].

Así, bajo la metáfora dramática, consciente de la radical menesterosidad del hombre en la faena poética de la creación de sí mismo en la historia, llegaba a una generosa comprensión cristiana [71]. Pero, indudablemente, frente a quienes no hacían más que política, procuraba destacar su condición de intelectual que hacía política por una necesidad íntima, trataba de mostrar que era capaz de mover a los personajes políticos:

> Si ellos me hacen pensar y hacerme en mi pensamiento —que es mi obra y mi acción—yo les hago obrar y acaso pensar. Y entre tanto ellos y yo vivimos.
>
> Y así es, lector, como se hace para siempre una novela (*Ct.*, 144).

Tras deslindar entre lucir y alumbrar, en el acto de crearse a sí mismo en apretada comunión con los demás, se contrapone, al final de la obra, orgulloso, a sus enemigos políticos:

> Y yo estoy aquí, en el destierro, a la puerta de España y como su ujier, no para lucir y lucirme sino para alumbrar y alumbrarme, para hacer nuestra novela, historia, la de nuestra España. Y al decir que estoy para alumbrarme, con este -me no quiero referirme, lector mío, a mi yo sola-

mente, sino a tu yo, a nuestros yos. Que no es lo mismo nos-otros que yos.

El desdichado Primo de Rivera cree lucirse, pero ¿se alumbra? En el sentido vulgar y metafórico sí, se alumbra, pero de todo tiene menos de alumbrado. Y ni alumbra a nadie. Es un fuego fatuo, una lucecita que no puede hacer sombra [72].

Unamuno comprendía que la política era necesaria. Su política no carecía de sentido de la realidad social. Podía entenderse con todo aquel que tuviese un alto sentido de la política. Exigía al político un conocimiento de la realidad socio-económica, un respeto por la persona humana y una concepción integral de la vida. Por eso protestaba contra las observaciones, en parte atinadas, de Cassou, sobre su dificultad de entenderse con políticos y su concepción de la política como *salvación* y *polémica,* polémica consigo mismo *(Rt.,* 25; *Cm.,* 45-46). Por ello luchaba contra la confesada ineptitud del dictador y contra su proclamada buena fe. Pensaba que la voluntad sin inteligencia hacía daño. Don Miguel oponía: «Sólo la inteligencia puede salvarnos» [73].

La figura ejemplar que alimenta permanentemente la vida de Unamuno es Don Quijote. Desde muy temprano había reflexionado sobre este símbolo vivo nacido de las entrañas españolas. Don Quijote simbolizó distintas realidades—combatiendo en él muchas de ellas—, entra las cuales, desde la *antesala* de la crisis, empezó a simbolizar su anhelo religioso en contacto apretado con la bondad de Alonso el Bueno, que descubría la vanidad del esfuerzo humano y se refugiaba en la pureza de intención para alimentar la generosa locura de Don Quijote. En un primer instante, la crisis de 1897 incide vigorosamente sobre Alonso el Bueno y hace prorrumpir a Unamuno en un *¡muera Don Quijote! ¡Viva Alonso el Bueno!*—1898—desde una experiencia más honda que aquella que en 1895 le había hecho decir lo mismo. Pero pasado ese primer momento, debido precisamente a la experiencia de 1897, Unamuno empezará a depositar, desde Alonso el Bueno siempre, el sentido heroico de su vida religiosa en Don Quijote [74]. Quizá Unamuno hubiera tomado como modelo de

imitación algún otro personaje histórico y religioso si su proceso religioso hubiera tenido distintos resultados de los que tuvo. La íntima noche oscura que padecía y el carácter de su dolorosa misión le obligaron a tomar un personaje profano y, como vencimiento de sus propias dudas, un ente de ficción cuya real existencia le placía afirmar dentro de su concepción poética de la realidad. De otro lado, era el personaje más lleno de sentido hispánico. Así, escribió en 1904, de junio a agosto, *Vida de Don Quijote y Sancho.*

En *Cómo se hace una novela* se reclama que el *Quijote*, «el Libro» de España, sea sagrado como lo son los Evangelios o el Corán [75]. Y se afirma que Don Quijote tiene tanta o mayor realidad que la existencia de Cervantes *(Cm.*, 40) o la de Mazzini *(CN.*, 68). Aun sus hermanos de aventuras, los poetas políticos, quedaban en un segundo plano. Mucho más honda es su identificación con el hidalgo castellano.

Las experiencias políticas de esos años van a ser, en verdad, una ocasión para poner a prueba el quijotismo unamuniano. Recuérdese que, en diciembre de 1907, don Miguel había escrito:

> ¿De qué me serviría predicar a los cuatro vientos el evangelio de Don Quijote, si llegada la ocasión no me metiese en quijoterías por los mismos pasos por que él se metió? Encontrarse él con algo que le pareciese desmán o entuerto y arremeter, era todo uno [76].

Al llegar a Fuerteventura, declara no haber llevado consigo el Libro, pero sí el espíritu: «Traía conmigo el fruto de la pasión de risa del Hidalgo ingenioso, es decir, intelectual» [77]. «Y tengo que vivir mi *Vida de Don Quijote*», declaraba epistolarmente a Manuel Gálvez el 14 de abril de 1924 [78]. Unamuno comprobaba, quijotesco, que la libertad «se encuentra aislada» [79]. Había empezado su gran aventura quijotesca [80], dejando atenidos a la realidad a los bachilleres, barberos «y demás gentuza», y llevándose a la isla «la personalidad de España» [81]. Don Miguel pensaba que el aumento de la demanda de su libro sobre el *Quijote* se debía a que había «sellado» su predicación con su conducta [82]. Y escribía a Ricardo Rojas el 14 de abril de 1924 que volvería

a su «Universidad de la Quimera», a la de Don Quijote.

Don Miguel siente que lleva apretados a su pecho, en su vida cotidiana, tanto a Don Quijote como a España, loca también [83]. El 20 de marzo de 1926 escribía a Jean Cassou dando expresión exacta a su mística quijotesca:

> Parodiando a San Pablo, a mi San Pablo, al fariseo converso, puedo decir: «No vivo yo, sino que vive en mí mi Señor Don Quijote. Y es recia la batalla contra los cuadrilleros de la Santa Hermandad, o del Santo Oficio de la Inquisición.»

Y, confinado, vertido a Europa por el confinamiento, se sentía un San Pablo dispuesto a dar una dimesión universal al quijotismo:

> Tu evangelio, mi señor Don Quijote,
> al pecho de tu pueblo cual venablo
> lancé, y el muy bellaco en el establo
> sigue lamiendo el mango de su azote.
>
> Y pues que en él no hay de tu seso un brote
> me vuelvo a los gentiles y les hablo
> tus hazañas, haciendo de San Pablo
> de tu fe, ya que así me toca en lote.
>
> He de salvar el alma de mi España,
> empeñada en hundirse en el abismo
> con su barca, pues toma por cucaña
>
> lo que es maste, y llevando tu bautismo
> de burlas de pasión a gente extraña
> forjaré universal el quijotismo [84].

Es tan poderosa su *imitatio*, que, alguna vez, cuando lo gana la autocrítica, llega a reprochárselo como un riesgo de caer en la farsa *(CN.*, 101). Pero sin duda, con toda autenticidad, don Miguel podía exclamar: «Yo sé quien soy, Don Quijote, / gracias a ti, mi señor» [85].

Desde su concepción quijotesca de la vida y la política, Unamuno acusaba a sus enemigos políticos de no ser quijotescos [86]. Es visible, pues, la medida en que el espíritu de Don Quijote anima su vida y constituye el canon de sus juicios en este período histórico que puso a prueba su quijotismo.

Pero el quijotismo de Unamuno no carece del sentido de la realidad. La asimilación personal del espíritu quijotesco se ha preñado de un buen sentido realista. Unamuno no sólo sufre con paciencia y barajando *(Ct.*, 142) sus desventuras políticas y religiosas, sino que, alimentado por la buena cordura de Alonso el Bueno y por el buen Sancho —Sancho bueno—, tras afirmar su locura como la auténtica cordura, puede aclarar:

> Y ni un momento se me ocurre que esté loco. Porque si acometo, a riesgo tal vez de vida, a molinos de viento como si fuesen gigantes es a sabiendas de que son molinos de viento. Pero como los demás, los que se tienen por cuerdos, los creen gigantes, hay que desengañarles de ello [87].

Pero, en el fondo, no es sino una quijotada más [88]. Unamuno trata de demostrar a los cobardes que no existen gigantes invencibles, sino molinos. De la misma manera, en el fondo de su locura política hay una locura religiosa. En esta oportunidad, como en otras ya antiguas, no deja de establecer paralelos delatores: la locura de San Pablo y la locura del loco por excelencia, Cristo. Es, evidentemente, el buen sabor de la locura de la Cruz [89].

Incomprendido, piedra de escándalo de la política española, Unamuno se acoge a la figura ejemplar de Don Quijote *(CN.*, 86). Piensa que si perdiese su locura, sería ultrajado como lo habría sido Don Quijote si, recuperada su cordura, hubiese vivido muchos años más *(CN.*, 87). Don Miguel sabe que muchos, supuestas víctimas, se acogen a él. Y dialoga con Don Quijote, persona viva, en íntimo coloquio, llamándolo *Don Quijote mío* y utilizando su propia lengua: «¿Por qué se acorren a mí?» Y con proféticas palabras declaraba que sabía cómo aquellos que entonces se acogían a su figura lo habrían de cubrir de injurias *(Loc. cit.)*. Y piensa que los galeotes lo apedrearán una vez libres [90]. Y, sin embargo, no quiere cejar en su lucha quijotesca contra los cuadrilleros de entonces. Y con verdadero *pathos* quijotesco declara que *no puede tolerar* desaguisados, aunque se considere una locura su actitud [91].

Cuando Unamuno cobra conciencia de lo ridículo de su

papel, que no tiene salida posible ni siquiera en un suicidio político, pensando en las burlas que recogería, recuerda que la risa fué «la abismática pasión trágica de Nuestro Señor Don Quijote» *(CN.*, 120).

En los años estudiados, don Miguel de Unamuno ordena su visión histórica desde el presente que le tocó vivir. Siente que la dictadura española, de censura y delación, es una consecuencia del tradicional inquisitorialismo español, inquisitorialismo fruto de la soledad y la envidia, opuesto a la libertad y la justicia *(Cm.*, 39). Y recuerda concretamente el carlismo, el de partido, no el popular que había estudiado amorosamente en *Paz en la guerra* [92]. El 21 de febrero de 1874 había oído caer junto a su casa de Bilbao una de las primeras bombas carlistas que castigaron la villa liberal; cincuenta años más tarde, en 1924, en el mismo día, el mismo espíritu político lo sacaba de su casa para confinarlo en Fuerteventura [93].

Y como ejemplo de su enjuiciamiento histórico de aquellos días, en parte apasionado, debe citarse el siguiente texto escrito en Salamanca a fines de 1923 y publicado, bajo el título de *Un pronunciamiento de cine*, el día 21 de febrero de 1924 en *La Nación*, de Buenos Aires:

> Pero ya la cosa está clara; en España de aquí en adelante no cabrá el equívoco del liberalismo dinástico, en España ha muerto el alma de la monarquía constitucional, en España desde ahora liberal será sinónimo de republicano. Y por eso los únicos que de verdad se apresuraron a ofrecerse al Directorio fueron los antiliberales, los que sueñan con cruzadas contra la morisma y en entregar a la Iglesia la enseñanza pública.

Unamuno lleva consigo a su España soñada, por la que él hizo más que todos los que hacen interesada ortodoxia del patriotismo. La lleva adonde quiera que vaya *(Rt.*, 21). Lleva a su España, madre, esposa e hija suya *(Cm.*, 40-41): «entraña de mi honda España / te siento en mí palpitar» [94]. Y en la Rotonda de Montparnasse, esquina del bulevar Raspail, se reunen unos cuantos españoles a comentar noticias que llegaban de España—de la España de ellos y la de los

otros—, levantando «castillos en España» [95]. Tenían la dolorosa conciencia de la imposibilidad de soñar, de crear a España. Unamuno, debido a las circunstancias políticas de la época, está entre ellos. El, que recordando al Cid, había vivido en permanente destierro espiritual, por voluntad propia, empeñado en una aventura quijotesca, vive la real y amarga experiencia del destierro. Su actitud, fuertemente contrastada por el ambiente de gris sumisión, lo encierra en una soledad angustiosa. Recuérdese que, años más tarde, cuando la forma republicana de gobierno parecía no ofrecer seguridad para la consecución de sus más elevados ideales de convivencia, se sentía próximo a repetir tan dolorosas experiencias. El 8 de julio de 1936 escribía: «Así escribía yo hace diecinueve años en aquella Hendaya, a la que no sé si tendré que volver—también yo, amigo Prieto—a barajar en paciencia, a volver a los solitarios» [96]. Quizá presintiendo cercano su fin, el temor de morir en el destierro, y un viejo remordimiento y una amarga enseñanza lo detuvieron. No se atrevió a abandonar la tierra española, su íntima tierra, en la que pronto había de descansar [97].

c). La situación espiritual

Es cierto que al marchar al confinamiento Unamuno había sentido la necesidad de la soledad *(CN.*, 101). En Fuerteventura, «tierra desnuda, esquelética, enjuta, toda ella huesos, tierra que retempla el ánimo» [98], pudo enriquecer su «íntima experiencia religiosa y hasta mística» [99]. Compañera de su aventura quijotesca y símbolo de su espíritu de ascesis en busca de la fe, condensación del paisaje exterior e interior, del contorno y el alma, era la aulaga majorera:

> La aulaga es una expresión entrañada y entrañable, la aulaga dice frente al cielo y a ras de la tierra, ceñidos de mar, la sed de vida, la sed de inmortalidad, de las entrañas volcánicas de la Tierra. Y esas espinas de que se arma son una tragedia íntima [100].

Para su lucha dúplice de eternidad e historia, tan íntimamente ligadas en su raíz y jerarquizadas en su aspiración, el paisaje del confinamiento era continuación y quizá estilización mucho más ascética y religiosa que el de Castilla [101]. Declaraba que en el fecundo aislamiento de Fuerteventura sentía «toda la tragedia de la oquedad, todo el trágico destino de un pueblo que vive alimentándose de sonoras vaciedades, que profesa la idolatría de las palabras muertas» [102].

Al abandonar Fuerteventura, con la *fuga*, cambia el paisaje, tanto el escenario exterior como el interior. Abandonó la isla «llorando» [103]. Obsérvese—es un detalle grandemente revelador—que en el barco se sentía mucho más confinado que en Fuerteventura [104].

Evidentemente, la *fuga* pesaba sobre su conciencia. En su primer soneto escrito en París recuerda Fuerteventura, «presencia viva»; cuando el paso se le hace «cada vez más tardo», escribe:

> Eres mi luna ya, Fuerteventura,
> gigante espejo del gigante ocaso
> del sol de España en su postrer postura;
>
> llega la noche y de su negro vaso
> vierte la mano del Señor segura
> sobre ti, España, el agua del Acaso [105].

Por ello, en París, llamaba a la isla española en la que había estado confinado «colmo de libertad», y declaraba que, en ella, Dios «posó la mano» sobre su frente. El recuerdo de su justificada actitud de Fuerteventura es el único sostén en su dolorosa autocrítica: «Con tal recuerdo mi esperanza cuno / sostiéneme en este camino vano / y alimenta a mi espíritu en su ayuno» [106].

Las circunstancias políticas lo obligaron a desterrarse voluntariamente. Fuera de España, lejos de su familia, Unamuno vive empeñado en su lucha contra la dictadura. Desde agosto de 1924 se encuentra en París «henchido y desbordante de historia humana, universal» *(CN.*, 59-60), que había representado para él el siglo que despreciaba. Vivía recordando Fuerteventura, la austera *(CN.*, 59). «Fuerteventura

me ha acompañado a París», declaraba Unamuno. Y en París digería la experiencia de su a-isla-miento [107]. Su estancia en París constituye uno de los períodos más angustiosos de su vida, al punto que escribe: «Caído desde el cielo aquí me aburro / —y cielo era la mar, junto al desierto— / con este marco el cielo es cielo muerto, / no oigo de Dios el inmortal susurro» [108]. En París su lucha se hace mucho más violenta, ya no tiene nada que contrarreste la «inmunda saña» de la pelea [109]. En París, la gran capital europea, no hay «ni montaña, ni desierto, ni mar» con que limpiar el alma enturbiada por la historia [110]. En la ciudad, la historia aparece hasta terriblemente «almacenada en museos, arqueología» [111]. En un París «atiborrado todo él de historia, de vida social y civil, y donde es casi imposible refugiarse en algún rincón anterior a la Historia y que, por tanto, haya de sobrevivirla» [112], don Miguel de Unamuno no puede figurarse parisino [113]; y, en medio de la gran ciudad, Unamuno recordaba su Salamanca y su Bilbao, y sus montañas familiares [114]. En la capital francesa, Unamuno vivía la historia de *sucesos* y no encontraba la historia de *hechos* que recogía en el reposo de Fuerteventura [115]. Recordando el mar, su gran tema de aquellos años, don Miguel exclamaba: «¡Que no calle / Dios, pues me quita el mundanal barullo!» [116]. En su *Cancionero* aparece un pequeño poema que traduce fielmente su *no vivir* de los meses de París: «Cuando vivía en París... / Vivía? esperaba el día / de vivir y no vivía... / Cuando no vivía... (bis) / cuando vivía en París... (bis)» [117].

Unamuno, que gritaba desesperado «¡Sáquenme de esto, déjenme respirar eternidad!» [118], ya instalado en Hendaya empezará a digerir su estancia en París. A las orillas del humilde Bidasoa es donde las aguas del Sena le lavan el cauce del alma [119].

En París, Unamuno termina por comprender que su lección moral no había conmovido de verdad a nadie. Y contrastada su figura de rebelde sobre un fondo gris, chato, adquiría, hasta para él mismo, una contorsión desmesurada y al borde del ridículo. Sólo se le percibía en un gesto de terrible energúmeno. Unamuno era el 'escándalo'. Sobre él pesaban la incomprensión y, consiguientemente, la soledad.

Y, sobre todo, lo angustiaba el remordimiento de haber huído.

En París la soledad lo agobia al comprender lo *inútil* de su gesto. Lo agobia el lecho solitario de la pequeña pensión *(CN.*, 61). Sus descuidos y manías no encontraban contrapeso al encontrarse solo, lejos de su familia *(CN.*, 101). Y don Miguel no se siente solo únicamente en relación a su familia—soledad impuesta por su misión—y a los hombres de su época—incomprensión—, sino que se siente abandonado de Dios: «Dios se calla. Y se calla porque es ateo» *(CN.*, 91). Sentía más que nunca el Silencio de Dios, sentía «la soledad divina» [120]. Años más tarde llamaba a su habitación de la calle Laperouse: «el cuartito de la soledad de mis soledades de París» *(Pr.*, 13).

Unamuno pensaba que Dios había escrito «el milagro de nuestra conciencia de la soledad y de la eternidad humanas». Don Miguel reconocía que la soledad era el «meollo de nuestra esencia», y, por eso mismo, protestaba contra el *arrebañarse* que no hacía «sino ahondarla» de mala manera [121]. Unamuno estaba convencido de que se debía superar esa soledad mediante el diálogo vivo, de persona a persona *(Ct.*, 157). Desde su propia y auténtica soledad íntima miraba la terrible soledad española que producía la envidia cainita e inquisitorial *(Cm.*, 39) y la «trágica soledad del trono» que hacía emprender aventuradas campañas al gobernante [122].

La soledad *mueve* al hombre, lo hace hacerse, pudo decir don Miguel, consciente de que esa soledad era como la mano de Dios que obligaba a hacerse con las cosas y a hacerlas fructificar en un diálogo vivo, caritativo, con el prójimo.

En diciembre de 1924 la soledad impuesta por las circunstancias pesaba sobre Unamuno. La angustia y la desesperación hacían presa de él porque no podía hacerla fructificar [123].

> Héteme aquí ante estas blancas páginas—blancas como el negro porvenir: terrible blancura!—buscando retener el tiempo que pasa, fijar el huidero hoy, eternizarme e inmor-

> talizarme en fin, bien que eternidad e inmortalidad, no sean una sola y misma cosa. Héteme aquí ante estas páginas blancas, mi porvenir, tratando de derramar mi vida a fin de continuar viviendo, de darme vida, de arrancarme a la muerte de cada instante. Trato a la vez, de consolarme de mi destierro, del destierro de mi eternidad, de este destierro al que quiero llamar mi des-cielo.
>
> El destierro!, la proscripción! y qué de experiencias íntimas, hasta religiosas, le debo! *(CN.*, 59).

'Tú, lector, tenme aquí para ti', con esa necesidad de comunicación, de comprensión, de una salida de la soledad asfixiante, parece ocultarse tras esa fórmula sintética de doble enclisis: *Héteme*. Con la proparoxítona, llamativa, exclamativa por su propio volumen fónico, puente de persona a persona—intento de siempre—, Unamuno buscaba crearse en la doble persona del diálogo, entregándose entero a la mirada con un hondo deseo de abrazar reiteradamente [124]. Vuelve a aparecer esta misma fórmula dentro de un clímax de mayor dolor cuando ejerce la autocrítica acusándose despiadadame de *hipócrita*, dudando de la verdad de su papel: «Héteme acaso haciendo mi leyenda, mi novela, y haciendo la de ellos, la del rey...» *(CN.*, 98). Algo así como un diálogo interior de la conciencia ha desbordado en voz alta, como un grito, reclamando comprensión y com-pasión. Ante las páginas blancas—página blanca rubendariana—, como su porvenir que no sabe cómo construir, se llenaba de terror y de angustia. No estaban escritas: terrible blancura, oscuridad de su porvenir incierto. El porvenir que es nada, también era todo *(CN.*, 71). Cortado el sueño de la vida histórica, convertido el sueño en pesadilla de impotencia, desarraigado, cómo soñar creando el porvenir, cómo hacerse un alma—y dónde, Dios mío—si le faltaban la tierra y los suyos. Dentro de lo que llamo su *moral de batalla*, que trata de postular la inmortalidad [125] con la acción diaria de merecerla, el corte ha sido violento. Y debido a su providencialismo, del que pende su *querer creer*, el corte ofrece la posibilidad de ser un 'castigo' y de ser el fracaso radical de su esperanza.

La *moral de batalla* de Unamuno había nacido en 1897, una vez fracasado su intento de alcanzar la gracia, y se cons-

tituyó en la expresión constante de su heroico *querer creer*, en testimonio vital de su *desesperada esperanza*. Era su *resignación activa*.

Esta *moral de batalla* tiene, naturalmente, una vertiente política. La religión se tornaba, para él, una «política a lo divino» [126], y la palabra política, según escribía a E. Giménez Caballero en carta de 16 de marzo de 1927, era «santísima palabra que de la ética hace religión», e insistía, ante la incomprensión de su corresponsal, en carta de 28 de aquel mes, que no había ética más profunda que la política. Una experiencia personal y una decisión heroica fundamentan, en Unamuno, la acción social política y la elevan a una convivencia religiosa con el prójimo.

El 17 de febrero de 1924, en el artículo *El tiempo material*, que apareció en *Los lunes de "El Imparcial"*, de Madrid, Unamuno escribía lo siguiente:

> Y luego viene el aspecto sentimental, o, mejor pasional, de este problema. Spinoza hablaba de considerar las cosas *sub specie aeterni*, desde la eternidad. Y hay un modo de sentir la historia, y de hacerla, desde la eternidad. Que no es precisamente desde el porvenir y mirando al porvenir, no. Un político de eternidad no mira al porvenir, sino a la eternidad; no le importa tanto el resultado futuro de un acto cuanto su valor absoluto material, ahora. Y a este valor absoluto, material, de instante eterno, de eternidad instantánea y pasajera, le llamamos Justicia. La justicia de un acto es su eternidad y su irrevocabilidad.
>
> Ya sabemos que todo esto parecerá a nuestros hombres del tiempo formal, a los hombres formales de nuestro tiempo, puras sutilezas lingüísticas; pero podemos asegurarles que si sintieran el peso material de la eternidad de la historia, sabrían lo que esas sutilezas duelen y lo que su dolor consuela, sabrían lo que es vivir en la congoja de la Justicia, lo que es sentir la terrible pesadumbre de una crisis de eternidad. Y vivir en la expectativa ansiosa de la eternidad, tratando de retener cada instante que pasa y de ir con él hacia el pasado vivo, hacia el pasado que queda.

En el texto citado, escrito antes del confinamiento y el destierro, aparecen ya los temas que adquirieron poderoso dramatismo en su crisis. Para Unamuno, es necesario repe-

tirlo, la política era política de eternidad. La justicia era la presencia de la eternidad aquí y ahora en la patencia «material».

Unamuno había desarrollado hasta 1924 una vida que daba testimonio de sus ansias de fe. Trataba de merecer la gracia en la faena diaria, cumplida en el medio propio en el que se encontraba. Cumpliendo su misión de intelectual, dentro de su *moral de batalla*, había llegado a comprometerse directamente en la política. Y creyendo cumplir una misión, en una hora difícil, se había desterrado voluntariamente. Temoroso de que fuera inútil su destierro y de que hubiera apelado a él por cobardía, llegó a dudar de sí mismo. El permanecer alejado de *su tierra* geográfica y espiritualmente —debido a la incomprensión de que era objeto—lo imposibilitaba para seguir *haciéndose* y para seguir haciendo por la gracia: lo anonadaba. Unamuno sabía que Dios, el gran Poeta, lo había impreso sobre el alma de su patria [127]. Sólo en ella, él cobraba su sentido. El 30 de noviembre de 1924, Unamuno, consciente de que el reino de Dios no era de este mundo, pero que en este mundo de vivos está, escribía:

> «No es mi reino»—dijiste—«de este mundo;»
> pero ve que sin patria triste muero
> en el desierto y en error profundo;
>
> raíz dame en la tierra, aquí, primero,
> sin raíz con el polvo me confundo:
> sólo con ella he de irte todo entero [128].

España era la tierra «de la resurrección y de la inmortalidad» [129]. Y a tanto llegan las ansias de don Miguel que, próximo a volver a su España, el 11 de enero de 1930, siente y confiesa que al pronunciar repetidamente el nombre de la tierra en que había vivido su alma, su nombre es ya su tierra [130]. Puede entonces comprenderse en qué medida, en 1924, sentía la *falta sin fondo* del lugar desde donde hacer padecer fuerza al cielo *(CN.*, * 108-109). Por ello escribía:

> Vivir en la historia y vivir la historia, hacerme en la historia, en mi España, y hacerme mi historia, mi España, y con ella mi universo, y, mi eternidad, tal ha sido y sigue siempre siendo la trágica cuita de mi destierro *(CN.*, 70).

Desde su *moral de batalla,* Unamuno recordaba que política, religión y poesía fueron para Dante una sola cosa, «una íntima trinidad», que «su ciudadanía, su fe y su fantasía le hicieron eterno» *(CN.*, 111). Unamuno piensa que los desterrados de que se acompaña en esa hora, Dante, Mazzini, Moisés, San Pablo, Víctor Hugo y muchos otros que no alcanza a enumerar, «aprendieron en la proscripción de su patria, o buscándola por el desierto; lo que es el destierro de la eternidad» *(CN.*, * 83-84). Unamuno se sentía desterrado de la eternidad, en un des-cielo. Unamuno recordaba, con acierto, que Cristo había sido ajusticiado como «rebelde» por razones de estado [131].

Debido a esta concepción fundamental se duele más de su des-cielo que de su destierro, según escribe a Jacques Chevalier el 2 de mayo de 1925 [132]; por ello reconoce que a las circunstancias debe «experiencias íntimas, hasta religiosas»[133]; y, ya en Hendaya, afirma que, por debajo de los incidentes policiales a que los tiranuelos rebajan y degradan la «santa política», él lleva en su destierro «una vida íntima de política hecha religión y de religión hecha política, una novela de eternidad histórica» [134]. Esta necesidad religiosa de cumplir la misión histórica lo lleva a pensar que religión y política «se hacen uno en la novela de la vida actual. El reino de Dios—o como quería San Agustín la ciudad de Dios—es en cuanto ciudad política y en cuanto de Dios religión» *(Ct.*, 159). La profunda seriedad y la pasión violenta con que se hace cargo de la política española de aquellos días se debe a esta concepción que lo hace sentirse al servicio de Dios [135]. Y así los problemas que plantea en *Cómo se hace una novela,* según él mismo percibe, son «metapolíticos y religiosos» *(Ct.*, 142), planteados por su *hombría de Dios* que hacía religión de la política [136].

Don Miguel de Unamuno era, por supuesta vocación sacerdotal, por poderosa sensibilidad religiosa y ascetismo de vida, una especie de monje seglar. Comprendía que se le llamara monje seglar a Dante y explicaba explicándose a sí mismo:

Y monje seglar es, por lo tanto, el solitario en el mundo,

el que vive con los demás, de sus mismas pasiones, de sus mismos cuidados, pero retirado en sí y soñando intensamente aquello en que los otros son soñados, son sueños [137].

De su 'vivir retirado' a pesar de su *compromiso* radical, hay testimonios. En 1928 pide a Dios que con su palabra tape sus oídos para no oír las voces del mundo [138]. Piensa que, como poeta-creador de patrias, debe cumplir el sacrificio de «revolver la canción» y dejar al «coplero de oficio / cantar la revolución» [139]. En 1934 escribía que había pasado por el mundo «ayuno / de toda mundanidad» y que siempre había sido importuno por su criterio de verdad y sinceridad [140].

Cuando Unamuno hurgaba en su conciencia, lo hacía para vigilar la medida en que su acción correspondía a su intento. Sus violentas auto-críticas, violentas hasta deformarse en la auto-acusación, tienen este sentido que es necesario comprender. En 1924, en la parte de *Cómo se hace una novela* escrita en esos días, y en 1925, entrega la descripción de su actitud de *ponerse en problema*. De ese honrado ponerse a prueba, en problema, salen vigorizadas su conciencia y su acción. Con mayor serenidad—más afirmado, tras la prueba, en su misión—en 1927, hablando de su intimidad, declara: «Llego al Dios de mi España en esta experiencia del destierro» *(Ct.*, 152). En alguna manera, para Unamuno, España es el lugar del Dios Español [141]. En el fondo de toda esta problemática existe una cierta concepción semítica de la patria, del pueblo de Dios, que se depura en un sentimiento cristiano de sentirse llamado en un lugar concreto y de saberse, a la vez, un «desterrado hijo de Eva».

Cuando se hallaba en Hendaya, declaraba que, al ocultarse el sol sobre las colinas de su España, cuando lo veía ponerse desde la raya a orillas del Bidasoa, le brotaba un adiós del fondo del alma: «Pero un adiós vivo, es decir: "¡a Dios!" ¡A Dios, mi España, a Dios te dejo! ¡A Dios te encomiendo!» [142].

Es necesario señalar que, en 1923, Unamuno pensaba en un renacimiento religioso, «*et plus exactement chrétienne*», para salvar la civilización europea occidental [143]. Pero contra

este sentimiento religioso vivo atentaba la realidad. Como fruto de una amarga experiencia escribía en su artículo *Nada de partido nacional*, publicado en *El Liberal*, de Madrid, del 14 de febrero de 1924, que

> a nombre de catolicismo, de religiosidad católica, no se le puede imponer a nadie que sea monárquico o republicano, unitario o federal, proteccionista o librecambista, partidario de la docencia del Estado o de la enseñanza privada, socialista o individualista.

Las luchas políticas, y sobre todo su lucha contra las deformaciones políticas de la religión en España y Europa —Francia con su *Acción Francesa*—, hicieron que Unamuno se moviese en un juego desesperado de antinomias entre religión y política en *La agonía del cristianismo*, libro escrito en especialísimas circunstancias. Poéticamente, en 1928, Unamuno reafirmaba su actitud político-religiosa: «Bajo el cielo de la patria / os podrís en un desierto / mientras yo vivo mi España / bajo la patria del cielo» [144]. Y bien sabía don Miguel, con dolorosa conciencia, que España estaba «desterrada» de su «reino celestial» y enterrada en su «tierra terrenal» [145].

Desarraigado, en París, Unamuno se sentía ganado, en 1924, por una inactividad dolorosa que le impedía escribir [146]. Y reconocía la necesidad de escribir porque era una manera de continuar viviendo, de continuar haciéndose un alma, de querer creer, de buscar, a través del único camino posible que le quedaba, la inmortalidad auténtica, la de la carne y el hueso y el espíritu. Y la intensidad de la amarga experiencia ganaba más y más las raíces de su alma y conprometía, como se ha visto, su concepción antropológica y religiosa. Si la autenticidad de la vida, y su intensidad, era una forma de postular la inmortalidad, en aquel entonces sólo sentía el dolor intenso de creerse culpable, cobarde, de creerse castigado, de saberse al borde del fracaso total.

Es cierto que el ánimo de Unamuno, extremadamente sensible, padecía continuamente los ataques del marasmo, pero por esto mismo hay que considerar la intensidad que debió tener el que lo acosó a partir de su confinamiento.

Conviene que ordenemos la historia del marasmo sufrido entre los años de 1924 a 1930.

Parece que hacia setiembre de 1924, ya en París, empezó a sentirse ganado por un claro desánimo. Así lo confiesa el 22 de aquel mes en carta a su mujer y le participa a ésta que, debido a su estado de ánimo, aún no había empezado una obra que se había comprometido a escribir. Aludía, seguramente, a *La agonía del cristianismo.* El 15 de octubre estaba preocupado, dice, con «lo del tedio, que a las veces me acomete, y su medicina, que es la Historia» [147]. Conforme los días fueron avanzando debió ir adquiriendo mayor violencia la crisis cuya fecha de estallido ignoramos. En *Extracciones fotográficas,* aparecido el 24 de octubre de 1924, en *Nuevo Mundo,* de Madrid, existe una declaración que podría, si no fuera ambigua por carecer de denominación *los papeles,* delatar el sentido preciso de la conmoción auto-crítica. Recordando su visita a un manicomio catalán, escribía:

> ¿Por qué le contesté al pensionado de Sarriá que sí, que yo era el auténtico Unamuno? ¿Estaba yo mismo seguro de ello? ¿No seré el auténtico, el otro, el que viene de vez en cuando retratado en los papeles? Eso del retrato es una traducción; pero ¿es que yo no me traduzco a mí mismo? ¿Mi Unamuno, el mío, será el auténtico? [148].

En el libro *De Fuerteventura a París* encontramos que los sonetos LXXXIV y LXXXV, escritos el 20 de octubre, revelan su estado de angustia febril. En condensación lírica aparecen los temas de esta crisis. Es evidente una lucha desesperada, y la violenta crisis que empieza a acosarlo, la inactividad que comienza a apoderarse de él, lo doloroso de su sueño interrumpido y el empeño de no apartarse de su esperanza porque lo amenaza un nihilismo radical:

> No te lo digas ni a ti mismo, calla,
> corazón, cállate, causa perdida
> hace el empeño de tu pobre vida,
> y es un lento suicidio tu batalla.
>
> Las que parecen nubes son muralla,
> tu pueblo nunca aprende y siempre olvida;

no le des nada, aunque tu ayuda pida,
porque no sabes manejar la tralla.

Una racha de hielo tus raíces,
¡ay, corazón sin patria ni consuelo!,
hace migajas; no te martirices;

duérmete aquí, sobre un extraño suelo,
entre otros hombres que se creen felices,
duérmete, corazón, mata el desvelo.

Ay, mas si duermes, soñarás, ¡me aterra!,
la historia de tu España, pesadilla
secular, ¿será Gredos la rodilla
de Caín sobre Abel tendido en tierra?

No soñarás la noble, civil guerra,
sino de banderizos la guerrilla;
no la honra de luz, la negra honrilla;
no hazañas leoninas, vida perra.

La vida es sueño. ¡Sea! Mas la muerte,
¿no es pesadilla acaso? Loco empeño
quijotesco querer sortear la suerte.

Veo en el cielo tu implacable ceño,
Dios de mi España ciega, sorda, inerte.
¡Señor, Señor, Señor, mátame el sueño! [149].

Ya presa de una pesadilla, en una verdadera noche oscura, se halla el 9 de noviembre: «No consigo soñar, vil pesadilla /—dícenla realidad—, me mata el sueño; / mi Dios, el de mi España, frunce el ceño; / se nubla el sol que sobre Gredos brilla» [150]. El 21 de noviembre, un día más de aquel período en que vivía obsesionado por el papel que representaba en la tragedia de su patria [151], escribía: «¡Ay, cómo al tiempo el porvenir devora!» [152]. Y el día 22 escribía a Jean Cassou confiándole que pasaba unos días de grandísima ansiedad y que olía la tragedia.

El 20 de diciembre de 1924, don Miguel, desesperado, escribía los sonetos C y CI del libro que consideró «diario íntimo de la vida íntima» de su destierro:

¡Ciento van ya, y nada, nada, nada!
Nada es el tope del mundano empeño;

nada es el fondo de la vida es sueño;
nada, el secreto de cada alborada.

Nada es del río del vivir la rada;
de nada es la madera de aquel leño
que elevó a Don Quijote en Clavileño
y fué la nada su postrer almohada.

Nada, nada, nada... y nada oscura,
tiniebla que se cuaja en negro manto
para abrigarnos en la sepultura...

pero canta la nada, ¡es un encanto!,
y con voz de silencio dice, pura,
a su Hacedor: «¡Tú, Santo, Santo, Santo!»

Pero la nada es todo; en el recodo
del cielo en que vivimos, nuestra gana
hoy se basta con nada, que mañana
le ha de dar el Señor buen acomodo.

¿Piedra o polvo ha de hacerse, al fin, el lodo
que es nuestro todo-nada? ¿El río mana
del hielo o de la nube? El río hermana
al todo-nada con la nada-todo.

Se dijo «vanidad de vanidades!»,
que ha de ser «plenitud de plenitudes!»
al principio del fin de las edades;

se funden con los vicios las virtudes,
y en esta soledad de soledades
da lo mismo que afirmes o que dudes [153].

Creo, pues, que la crisis empieza a manifestarse desde setiembre de 1924—aunque su incomodidad espiritual había nacido apenas abandonó Fuerteventura—y debió irse incrementando, con síntomas claros, desde octubre—mes en el que aparecen ya los temas de Unamuno convertidos en dolorosos motivos—y quizá debió estallar en noviembre. Es posible que haya mantenido su altura climática hasta el 21 de enero de 1925, fecha en que debió perder alguna virulencia debido a la llegada de su mujer e hijas. Sin embargo, el marasmo va a continuar hasta julio de 1925.

Ya el 12 de enero de 1925 don Miguel escribía a su

mujer que, después de haber padecido dos meses de total abandono, reiniciaría su producción de artículos; pero el 20 de febrero comunicaba epistolarmente a Chevalier que trabajaba poco y que apenas escribía cartas. Confesaba una vez más su pereza el 19 de mayo en carta a Concepción. Y el 14 de junio todavía repetía a su mujer que seguía «con un ataque de galbana». Ahora bien, el 22 de julio de 1925, después de haber reiniciado las labores de *Cómo se hace una novela,* escribía a Concepción:

> Es verdad, mi muy querida Concha, es verdad; hace ya no sé cuantos días que no te he escrito. Y que apenas he escrito a nadie. Para qué? Para tener que decir y repetir siempre lo mismo? Hoy, por fin, y al recibir la tuya he roto esta galbana—algo peor—y te escribo y escribo... [154].

Una vez más hace falta acercarse al testimonio de *Cómo se hace una novela* para recoger descripciones de la situación espiritual de aquellos días de finales de diciembre de 1924, período en el que empezó a escribir el relato para luego abandonarlo varios meses:

> Qué horrible vivir en la expectativa, imaginando cada día lo que puede ocurrir al siguiente! Y lo que puede no ocurrir! Me paso horas enteras, solo, tendido sobre el lecho solitario de mi pequeño hotel—*family house*—contemplando el techo de mi cuarto y no el cielo y soñando en el porvenir de España y en el mío. O deshaciéndolos. Y no me atrevo a emprender trabajo alguno por no saber si podré acabarlo en paz. Como no sé si este destierro durará todavía tres días, tres semanas, tres meses o tres años—iba a añadir tres siglos—no emprendo nada que pueda durar. Y sin embargo nada dura más que lo que se hace en el momento y para el momento. ¿He de repetir mi expresión favorita *la eternización de la momentaneidad?* Mi gusto innato—y tan español!—de las antítesis y del conceptismo me arrastraría a hablar de la *momentanización de la eternidad.* Clavar la rueda del tiempo! *(CN.*, 60-61) [155].

Como símbolo concreto de su soledad aparece un elemento de la entrañable vida diaria, del hogar: «lecho solitario». Quizá existe una amargura irónica al citar la denominación inglesa de la pensión. Resulta patética su soledad con el techo por todo cielo, y contemplándolo. Está enjaulado [156].

Quizá recordaba a Don Quijote en sus horas más aciagas, como lo recordaba en toda su política quijotesca que consideraba afirmación vital de su doctrina del quijotismo.

«Lo que puede ocurrir» y «lo que puede no ocurrir» constituye una mezcla indeslindable de desaliento y temores, asomos de esperanza y amargura. El cálculo de probabilidades sin fin y sin realidad. Aguardaba ansioso las noticias que, recibidas, sólo le producían desencanto *(Pr.*, 10). Conjugaba su destierro y el de España—que llevaba dentro—, su madre, esposa e hija. Y deshacía el porvenir propio y el nacional al buscarlos amargamente en lo que pudiera haber sido, en lo que pudo hacer, como desnaciéndolos, en un ex-futuro continuo, fórmulas dramáticas que emplea muchas veces Unamuno frente al problema de la muerte que continuamente, y bajo diversas experiencias, se le aparece. La imaginación no poseía bases reales para construir, trabajaba sobre movedizas condicionales y emprendía caminos de amargura [157]. En la situación de desarraigado no le era posible cumplir nada duradero. Porque sabía que lo más duradero se hace bajo la presión dolorosa del momento y entregándose radicalmente a él, trataba de decidirse a crear dentro de su angustiosa limitación. Duración en la historia—y en la inmortalidad auténtica—, búsqueda apasionada del escritor, que trata de salvar un hilo de esperanza, y compromiso con el minuto que pasa afloran en su reflexión. El desarraigo era la muerte. Y se preguntaba cuándo acabaría su muerte: «tres días, tres..., tres...» bajo el evidente molde simbólico de la resurrección de Lázaro. Se pregunta cómo *eternizar la momentaneidad* [158]—Unamuno y Machado en el mismo intento—. Y, probando su honda raigambre hispánica con el angustiado retorcimiento conceptista, presentaba la posibilidad de un titánico esfuerzo—sobre el molde prometeico del cristiano 'hacer padecer fuerza al cielo' *(CN.*, * 108-109), vibrante en la mística activa española—: la *momentanización de la eternidad.* «Clavar la rueda del tiempo!» es la vieja alegoría greco-romana, asimilada y remodelada, que asume simbólicamente el texto entero.

Años más tarde, el autor comparaba su situación espi-

ritual de 1924-25 con la que, buscando salvarse por la obra, lo llevó a escribir *Del sentimiento trágico de la vida.* Al escribir las primeras líneas del *Prólogo* de la obra estudiada, en 1927, confiesa:

> Revivíanme para torturarme con la sabrosa tortura—de «dolor sabroso» habló Santa Teresa—de la producción desesperada, de la producción que busca salvarnos en la obra, todas las horas que me dieron «El sentimiento trágico de la vida» *(Pr.*, 9-10).

Unamuno preparó los materiales de esta obra, con el título de *Tratado del amor de Dios,* durante los años en que más lo acongojaron las obsesiones de su neurosis cardíaca [159]. Los reordenó y refundió bajo el nuevo título para empezar su publicación en el año 1911, cuando sus preocupaciones cardíacas llegaron a su clímax. Años más tarde, en 1924-25, nuevas angustias, originadas por la circunstancia política, lo torturaban. Necesitaba salvarse por la obra literaria, puesto que estaba imposibilitado de hacerse en España. Parece también que nuevas obsesiones cardíacas lo atormentaron en sus años del destierro.

Conviene hacer una pequeña historia de cómo Unamuno va acusando, en este período, la presencia de la muerte. Viajando a Francia a bordo del *Zeelandia,* el 26 de julio de 1924, escribía: «Voy acaso a morir al pie del muro / que ciñe al campo que mi patria implora» [160]. Y, en París, recordando Salamanca, el 19 de setiembre declaraba su ansia de «dormir el sueño de la libertad final, arropado en tierra española y bajo el cielo que alumbra y calienta el suelo de nuestros muertos» [161].

Quizá el impacto más violento que, en este sentido, recibió don Miguel fué la muerte del niño Yago de Luna, causada por una meningitis tuberculosa. Unamuno asistió a su entierro el 14 de noviembre de 1924. Como comentario al soneto que escribió entonces, dice: «¡En mi vida olvidaré ese día en que fuimos a enterrar al pobre niño! Era uno de los días en que más me dolía España.» Y el final del citado soneto dice:

«Ante la vida cruel que le acechaba,
mejor que se me muera»—nos decía
su pobre padre, y con la voz temblaba;

era de otoño y bruma el triste día
y creí que enterramos—¡Dios callaba!—
tu porvenir sin luz, ¡España mía! [162].

Téngase en cuenta que aquel desgraciado niño le recordó a su hijo Raimundo, quien, con su desgracia, había herido intensamente el ánimo de don Miguel en la *antesala* y en el período mismo de la crisis de 1897. Y aquel niño muerto, frustrado, simbolizaría también, en 1924, su propia fe de niño, la que había perdido y no había podido recuperar, la que buscaba afanosamente en la historia. Su fe humana, que buscaba afirmarse en una *moral de batalla*, había empezado a vacilar frente al desastre de su vida personal y de la vida histórica española. Y, en última instancia, se encontraba ante el silencio de Dios.

Para la composición de las primeras páginas del núcleo original de *Cómo se hace una novela*, se ha ofrecido suficiente documentación. Pero, para comprender la totalidad del núcleo citado, es necesario reparar en el poema *Si caigo aquí, sobre esta tierra verde* del *Romancero del destierro*, escrito mucho antes del 28 de julio de 1925 [163]. Unamuno pedía que si caía en París, «donde el hastío muerde / celado en rosas de sutil fragancia», se le enterrase en España para ser cubierto por tierra española. La noche del 31 de mayo de 1925, escribía, *Vendrá de Noche* [164], poema donde la muerte es tema vivo, presencia clara. Indudablemente, los testimonios permiten concluir que Unamuno se encontraba obsesionado una vez más por la muerte y que temía morir en el destierro. Así, en el núcleo original de *Cómo se hace una novela*, se observa en qué medida su soledad le revelaba la imposibilidad de hacer su vida y obra, cómo su fracaso le revelaba la muerte de su personaje político. Su neurosis cardíaca le hacía temer por su vida, según advierte en los rasgos biográficos de Jugo de la Raza, el personaje del ensayo de novela que ofrece en su autobiografía novelesca. Y, en 1927, declara que al escribir su obra en 1924-25,

pesaban sus años físicos sobre él *(Pr.*, 10). Se preguntaba desesperado si el resultado de la campaña de Marruecos le permitiría volver a su patria: «Hacer allí mi historia y la suya; ir a morirme allí. Morirme allí y ser enterrado en el desierto», era todo su anhelo *(CN.*, 97). Cansado de la lucha, agotado ya, no pensaba siquiera en seguir combatiendo para conquistar la *España celestial;* le bastaba con volver a morir a *su tierra*, en el desierto geográfico en el que sus sueños habían errado más de cuarenta años buscando la tierra prometida [165].

Interesa continuar recogiendo datos sobre esta preocupación por la muerte. Hacia setiembre de 1925, emocionado, Unamuno comenta sobre los restos de Angel Ganivet que viajan a España:

> Se me anuda la garganta, se me empañan los ojos y en la mano me tiembla la pluma de acero, nuestra arma, al pensar si un día rendiré también mi último soplo, como tú el tuyo, fuera de nuestra España—cuyo amor ha unido nuestros nombres—bajo un sol triste y pálido que se acuesta en la bruma [166].

El texto citado es definitivo.

A lo largo del año 1926 se encuentran muchos testimonios más. Sobre todo, desde estos años se empieza a documentar su dolorosa conciencia de ir quedándose solo, frente a la muerte, al enterarse de la muerte de sus amigos. Por el modo como concebía la convivencia y por una evidencia natural, sentía que iba muriéndose en ellos. Se conmueve profundamente con la muerte de Enrique Areilza y lo llama «uno de mis mejores amigos»—amigo que había sido su más violento crítico—, en carta a su hija Salomé de Unamuno, el 15 de junio de 1926. Igualmente se conmueve con la muerte de Luis Maldonado, según escribe a Francisco Maldonado el 24 de julio de 1927. Según confiesa en carta de 3 de noviembre de 1926 a Jean Cassou, la muerte de un hombre que quiere vivir le da la sensación de que el universo muere con él. Sentía en la muerte de sus amigos la soledad del universo y sentía que él moría un poco en cada uno de ellos [167]. En esta misma carta comunica la

caída de su colmillo, que incrementa su conciencia de la muerte diaria [168].

Es curioso observar que, en un poema del *Romancero del Destierro*, don Miguel llega a describir las circunstancias de su muerte:

> Se acerca tu hora ya, mi corazón casero,
> invierno de tu vida al amor del brasero
> sentado sentirás,
> y tierno derretirse el recuerdo rendido
> embalsamando al alma con alma de olvido
> de siempre y de jamás... [169].

De igual manera, treinta años antes de morir, el último día, 31 de diciembre del año 1906, había escrito *Es de noche en mi estudio* como clara anticipación de su muerte.

En 1927, expresando lo que no había alcanzado a escribir en el núcleo original, delataba su angustia por el tiempo de la duración de la Dictadura *(CN.*, * 61). Temía morir en el destierro, con la sobrecogedora sensación de morir 'castigado' en el destierro, como señal de estar en el 'des-cielo'. Pero, extremando sus energías, piensa vivir noventa años para ver caer a la dictadura y poder volver a su tierra: «por mucho que dure yo duraré más!» [170], e inserta un romance del *Romancero del destierro*, expresando su dolorosa resignación: «Si no has de volverme a España / Dios de la única bondad, / si no has de acostarme en ella, / ¡hágase tu voluntad!» [171].

Unamuno escribirá, tras una inicial vacilación en la que se deja ganar por el marasmo, «bastante de prisa y febrilmente las cuartillas de *Cómo se hace una novela*» *(Pr.*, 11). Tradiciones españolas necesitadas de renovación, siglos de tradición histórica y reminiscencias de «ante omnia saecula» pesaban sobre él. Y no le quedaban otros caminos que aquel del destierro geográfico y aquel camino literario para tratar de seguir haciendo historia española y humana:

> Sobre mí pesaba mi vida toda, que era y es mi muerte. Pesaban sobre mí no sólo mis sesenta años de vida individual física, sino más, mucho más que ellos; pesaban sobre

mí siglos de una silenciosa tradición recogidos en el más recóndito rincón de mi alma; pesaban sobre mí inefables recuerdos inconscientes de ultra-cuna. *(Pr.*, 10).

Al releer el núcleo original de *Cómo se hace una novela,* traducido ya al francés, don Miguel escribe el 4 de junio de 1926 a su amigo y traductor Jean Cassou:

> En cuanto a mi propio escrito, al releerlo, al leer su traducción—¡excelente!—me ha dado miedo. Nunca creí haberlo dejado tan esquelético. Hay allí gritos sofocados que yo solo oigo y eso que mi sordera interior, espiritual, se va haciendo tremenda. Es que no me hablo, o es que no me oigo? Es algo más trágico que el sueño,—ah Calderón!—es la conciencia del vacío. Y es el bochorno de la abyección de mi pueblo. Sufro por todo lo que no sufren los que debían sufrir en mi España, sufrir para redimirse. Creí hacer larga esta carta y he aquí que me vuelve a envolver el silencio íntimo. Perdóneme.

Unamuno se ha sorprendido de la desnudez de su relato. Escucha a su yo pasado, reconoce sus gritos de desesperación que se acercaban hasta la blasfemia. Nadie hasta ahora, que yo sepa, había oído esos gritos lanzados desde una moral de batalla en crisis. Hasta hoy el verdadero sentido de su autocrítica—mucho más grave que la auto-acusación de farsante en un ateo—, de su desesperación que lo aproxima a la blasfemia—mucho más grave que una simple declaración negativa—, sofocados a pesar de la desnudez del relato, sólo los había percibido Unamuno al releer su propia obra. La sordera y el vacío son correlativos. Ante el fracaso, Unamuno perdía energías y no alcanzaba, quizá, a hablarse de Dios tan apasionadamente como quería, mientras Dios callaba; y sorda su dolorida conciencia, no se escuchaba a sí mismo.

En *Oh, quel gros moineau,* don Miguel recuerda su murria de París, su estado de inacción, la ociosidad—«de que sólo lograba sacudirme para escribir escritos de combate y rencor»—y la avaricia consiguiente [172].

Todavía puede percibirse, en el temblor que lo acosaba a la hora de la retraducción del núcleo original en 1927, la angustiosa situación de 1924-25. En parte por el mal sabor

que le trae el recuerdo amargo de aquellos días y, en parte, porque la circunstancia política se mantenía, Unamuno no quería recobrar el texto original suyo, escrito en español. Prefería retraducir a base del texto francés. «Ni sé con qué ojos volvería a ver aquellas agoreras cuartillas que llené en el cuartito de la soledad de mis soledades de París» *(Pr.*, 13). A fines de mayo de 1927, al escribir el prólogo de la edición bonaerense, aún recuerda con verdadero estremecimiento aquellos días de angustiosa desesperación:

> No puedo recordar sin un escalofrío de congoja aquellas infernales mañanas de mi soledad de París, en el invierno, del verano de 1925, cuando en mi cuartito de la pensión del número 2 de la rue Laperouse me consumía devorándome al escribir el relato que titulé: «Cómo se hace una novela». No pienso volver a pasar por experiencia íntima más trágica *(Pr.*, 9).

En 1930, en el *Prólogo* a la edición española de *La agonía del cristianismo,* don Miguel recuerda el clima espiritual en que produjo esta obra—«presa de una verdadera fiebre espiritual y de una pesadilla de aguardo»—que dice haber descrito en *Cómo se hace una novela* [173]. De «el más entrañado y dolorido relato que me haya brotado del hondón del alma», califica en 1933, en el Prólogo de *San Manuel Bueno, mártir* [174], a la obra estudiada, refiriéndose a las angustias que le producían los sucesos—«no hechos»—políticos y sociales de la España de aquel entonces. Y se niega a escribir sobre ellos, sintiéndose de nuevo íntimamente solitario y desterrado.

d) El fruto autobiográfico

De una angustiosa experiencia de soledad y muerte, nacen las páginas del núcleo original de *Cómo se hace una novela.* Es el fruto de una «producción desesperada» con la que Unamuno procuraba salvarse en la obra *(Pr.*, 9-10). Unamuno buscaba no morir como Cervantes cuando escribía el *Quijote (Cm.*, 40). Ante las páginas blancas intentaba, decía: «Derramar mi vida a fin de continuar viviendo, de darme la vida, de arrancarme a la muerte de cada instante»

(CN., 59). Pero Unamuno era consciente de que la producción también era, en alguna medida, una *consunción:*

> El que pone por escrito sus pensamientos, sus ensueños, sus sentimientos los va consumiendo, los va matando. En cuanto un pensamiento nuestro queda fijado por la escritura, expresado, cristalizado, queda ya muerto y no es más nuestro que será un día bajo tierra nuestro esqueleto. La historia, lo único vivo, es el presente eterno, el momento huidero que se queda pasado, que pasa quedándose, y la literatura no es más que muerte. Muerte de que otros pueden tomar vida *(Pr.*, 13-14).

Unamuno, hombre fiel a la vida y creador auténtico, es consciente de las limitaciones de la literatura. Por ello, poeta insatisfecho, siente la necesidad de escribir con la sangre y con la carne de su espíritu para vencer la muerte mediante la literatura, y a la muerte de la literatura gracias al espíritu. En este doble sentido de 'cobrar tierra' para seguir viviendo —de encarnarse en la obra literaria, obra literaria española— y de morir un poco al entregarse, escribe: «He aquí que hago la leyenda en que he de enterrarme» *(CN.*, 71). Al retraducir, en 1927, su relativo primitivo, Unamuno piensa que es una experiencia, más que de resurrección, de rematanza *(Pr.*, 13). Aludía a la muerte literaria, al recuerdo de su dolorosa experiencia anterior, a la acción misma por la que el espíritu se encarna y muere un poco y a los yos que se iban quedando muertos en el tiempo. Le preocupaban profundamente los yos que iban muriendo en cada período de la vida y que, con su muerte, revelaban la caducidad humana. Así, retraducir era una manera de experimentar la «trágica tortura» de intentar «rehacer lo ya hecho, que es deshecho» *(Pr.*, 14-15). Pero Unamuno confesaba que, para vivir, necesitaba retraducirse: «Para vivir, para revivir, para asirme de ese pasado que es toda mi realidad venidera, necesito retraducirme. Y voy a retraducirme» *(Pr.*, 15). Con ello buscaba la propia unidad, la inserción viva en su propio pasado, salvar la continuidad de la persona, aunque se viese obligado a variar el texto a la vez que a respetar su viejo yo.

La literatura, la poesía, era consuelo, consuelo que era vida *(CN.*, 111); con ella trataba de 'ganarse la vida' en su

más hondo sentido *(CN.*, 78). Unamuno se preguntaba: «Contar la vida ¿no es acaso un modo, y tal vez el más profundo, de vivirla? ¿No vivió Amiel su vida íntima contándola?» *(Ct.*, 150). Acción y contemplación se hacían una misma expresión del espíritu para Unamuno [175]. Limitado por las circunstancias, impedido de participar en la vida histórica de su país, de hacer a España y hacerse a sí mismo en España, Unamuno apela a la literatura como un camino de salvación. Salvación que, aunque también está amenazada por la muerte, le permite *actualizarse, realizarse:* «Vivo ahora y aquí mi vida contándola. Y ahora y aquí es de la actualidad, que sustenta y funde a la sucesión del tiempo así como la eternidad la envuelve y junta» *(Ct.*, 151).

Unamuno pretendía realizar su vida histórica a través de la literatura. Como literato se sabía haciendo historia española: «Un modo de vivir la historia es contarla, crearla en libros» *(CN.*, 68). Y su literatura toda era una manera de hacer política *(CN.*, 77). Pero sabía que era necesario hacer historia «para siempre», imitando el anhelo de Tucídides, porque ésta era una manera, «acaso la más eficaz, de entrar para siempre en la historia, de hacer historia para siempre». Y el comentar—comentar la historia—era hacer historia [176]. Y así Unamuno se sabía haciendo historia española y haciendo la historia de los políticos de la hora, como Tucídides había hecho la de Pericles, a través de su producción literaria comprometida *(Ct.*, 143). *Cómo se hace una novela* responde a esta concepción de la literatura. Es una obra de salvación, de realización de la vida personal en estrecho compromiso auténtico con la vida histórica del momento. Y es una obra que trata de hacer historia «para siempre».

Don Miguel concebía su misión de escritor político dentro de su *moral de batalla*, pero también, es necesario señalarlo, dentro de una concepción medieval del *officium*. Así el escritor resultaba íntimamente ligado con la sociedad. Exigía que, para cumplir con su misión, el escritor fuese «un hombre que escribe», un hombre con estilo:

> El que escribe por oficio en este su primitivo y más alto significado; el que escribe por obligación moral, por deber

filial hacia la sociedad en que vive, se mueve y es, éste debe ser un hombre que escribe, y un hombre, si es hombre, tiene que tener estilo. Y si no es hombre que se calle [177].

Es necesario precisar qué condiciones debía tener la obra literaria, según Unamuno, para poder constituir una superación de las agobiantes imposibilidades vitales, para poder constituir una salvación.

Unamuno necesita llegar a través de la literatura a sus prójimos, a sus hermanos, a sus co-hombres *(Cm.*, 49) para realizar la común faena de vivir. Pensaba que «sólo haciéndose uno el novelador y el lector de la novela se salvan ambos de su soledad radical. En cuanto se hacen uno se actualizan y actualizándose se eternizan» *(Ct.*, 157-158). Para existir, el individuo que de veras existe se alimenta de las otras individualidades y se da a ellas en alimento *(Cm.*, 49).

Unamuno despreciaba la literatura pura [178]. La consideraba—como a la razón pura en filosofía—agua destilada, impotable, inútil para la vida *(Cm.*, 48; Cf. *CN.*, * 112). No encontraba poesía sino donde había «cuerpo y carne de dolor humano», donde había «lágrimas de sangre» *(CN.*, * 105).

Consideraba, cobrando pie en un verso de Góngora: «Pero, en fin, "voces de sangre y sangre son del alma" *(Soledades*, II, 119) estas mis memorias, este mi relato de cómo se hace una novela» *(CN.*, * 105). Esta declaración permite reconstruir, a través de otras, su intento. El, que no se consideraba hombre de letras, uno de esos que «ni saben amasar con su sangre y su carne un libro que se coma, sino escribirlo con tinta y pluma» *(Cm.*, 44) [179], con un sentido apocalíptico del libro *(Cm.*, 36-37), quería construir una obra extraída de sus entrañas espirituales. Quería depositar «entrañas palpitantes de vida, calientes de sangre», en la creación literaria *(Ct.*, 147) para ofrecerla en comida a los lectores, lectores vivientes que revivirían con esa comida *(Cm.*, 37). Esta era la única manera de superar la soledad y continuar haciendo su propia vida. Y esas entrañas que mostraba y entregaba al lector eran, en definitiva, las del lector mismo identificado con él por la lectura [180].

Cómo se hace una novela debe responder en su forma y sentido a estas características señaladas con un lenguaje

eminentemente vital. Ya en estas declaraciones se puede percibir en qué medida estamos frente a una obra de confesión autobiográfica que debe revelar la más honda y real problemática de un espíritu que, desde su plano antropológico, empieza a cobrar un valor de universalidad.

Al empezar a escribir *Cómo se hace una novela*, en diciembre de 1924, tras expresar su doloroso estado de desesperación y marasmo, Unamuno recuerda los sonetos que ha escrito—*De Fuerteventura a París*—, comparados por alguien a los *Castigos*, de Víctor Hugo [181]. La actitud apasionada de sus sonetos le parece todavía insuficiente:

> Pero no me bastan, no estoy en ellos con todo mi yo del destierro, me parecen demasiado poca cosa para eternizarme en el presente fugitivo, en este espantoso presente histórico ya que la historia es la posibilidad de los espantos *(CN.*, 60).

Don Miguel buscaba un medio de conseguir la «eternización de la momentaneidad» o la «momentanización de la eternidad» [182]. Y no le bastaban sus sonetos, quizá porque constituían una especie de «diario íntimo de la vida íntima» de su destierro [183] y él quería acercarse más, en su violenta pasión, a la circunstancia política. No le bastaban los «sonetazos» de su combativo libro [184].

Tras las páginas de exposición de su estado angustioso, escritas en 1924, al reiniciar la labor en julio de 1925, Unamuno revela el propósito que había abrigado al empezar la obra:

> En estas circunstancias y en tal estado de ánimo me dió la ocurrencia, hace ya algunos meses, después de haber leído la terrible «Piel de zapa» *(Peau de chagrin)* de Balzac, cuyo argumento conocía y que devoré con una angustia creciente, aquí, en París y en el destierro, de ponerme en una novela que vendría a ser una autobiografía *(CN.*, 64).

En el texto se ofrecen datos importantes que conviene tener en cuenta. Acababa de leer una novela del romántico Balzac, padre del realismo, y pensaba escribir una novela autobiográfica. Eran los medios que consideraba necesarios para ponerse en una obra con todo su *yo del destierro*. El primer intento consistía, según declaración propia, en «hacer una

novela en la que quería poner la más íntima experiencia de mi destierro, crearme, eternizarme bajo los rasgos de desterrado y de proscrito» *(CN.*, 72).

Unamuno debió leer, *devorando con angustia creciente*, la novela de un hombre condenado a muerte por su propia concupiscencia, hecho tangible en un talismán, diabólica piel de onagro, al que había unido su vida y, en definitiva, su muerte. Es indudable que la 'neurosis' de Rafael, que se siente y se encuentra realmente enfermo y próximo a morir, le produjera una tremenda conmoción a don Miguel. Y la aparición del mundillo de la política y del periodismo político, dentro de la poderosa concupiscencia de la novela de Balzac, habría estremecido al político Unamuno.

Si, como es posible suponer, cuando germinaba la primera idea de la novela, hacia el 15 de octubre de 1924, ya tenía presente al personaje Jugo de la Raza, hay que pensar en el sentido que éste hubiera tenido dentro de la novela que imaginaba Unamuno. Jugo, como personaje central y autobiográfico de la novela del destierro, habría sido apenas una especie de disfraz de ínfima autenticidad estética.

Además, es necesario observar el material que Unamuno hubiera empleado para tal novela. Las páginas primeras de *Cómo se hace una novela* fueron escritas en diciembre de 1924. Los comentarios en prosa que hace Unamuno a sus sonetos, en telar hacia esos momentos, y que se escriben hasta el 10 de enero de 1925, ¿pueden ser considerados como muestra de lo que quería escribir Unamuno? Esos comentarios nacen del «diario de sucesos y exterioridades» que llevaba en Fuerteventura. Con ese diario fijaba el momento en que había nacido cada soneto [185]. Acaso pensaba escribir una especie de memorias, disfrazadas bajo forma de novela, recogiendo las aventuras de su confinamiento en Fuerteventura—prometía hablar de las aventuras de Don Quijote en aquella isla [186]—así como el relato de la evasión —también en promesa [187]—en la prosa lapidaria que usa en el libro de los sonetos. Indudablemente ese tipo de prosa lapidaria aparece de vez en cuando en las confesiones direc-

tas de *Cómo se hace una novela*, en su plano de memorias documentales, y también en los añadidos de 1927. En el *Prólogo* enumera rápidamente los escándalos fronterizos *(Pr.*, 11-12) y promete contar algún día con detalles «la repugnante farsa» *(Pr.*, 12). En la *Continuación* desmenuza algo más el relato de dichos incidentes *(Ct.*, 128-130). Vuelve a prometer una futura narración tras renunciar a contar los sucesos de lo que llama «parte externa», «casi aparencial», de su vida, aún antes de terminar las alusiones a ella *(Ct.*, 127-128 y 129). El proyecto sólo era realizable después de haberse concluído la aventura toda [188]. Mientras tanto, el intento sólo quedaba limitado a una serie de ensayos de la época, en pequeños comentarios dentro de sus obras y en promesa. Todo ello era el material que algún día podía constituir la base de unas *memorias* que atenderían al mundo circundante, o, quizás, en el mejor de los casos, como él declaraba, la base de una novela con mucho 'espacio' para poder recoger los mil y un incidentes de sus aventuras políticas. Cabe preguntarse si después de escribir el núcleo primitivo de *Cómo se hace una novela*, mantenía todavía el proyecto de escribir sobre su aventura política, pues así parece deducirse de las promesas que encierran en tal sentido el *Prólogo* y la *Continuación* de 1927. Aunque quizá estas últimas promesas eran mucho menos ambiciosas, quizá se limitaban a ofrecer alguna pequeña confesión de artículo [189]. Es posible suponerlo si se considera cómo don Miguel centra toda su vida y su obra sobre la persona—autobiografía, exposición antropológica—más que sobre el escenario de las circunstancias—memorias [190]—. Un simple 'desterrado político' dependía excesivamente de las circunstancias; Unamuno necesitaba revelar su propia personalidad, aunque exacerbada por la aventura política suya. En este sentido, podía sentirse satisfecho de su obra de 1924-25, continuada en 1927.

Tal vez inicialmente había pensado en el 'escándalo' político, pero al advertir que tal escándalo habría sido un «miserable escándalo de las cominerías de los cotarros literarios, de esos mezquinos y menguados cotarros de los hombres de letras» *(Cm.*, 44) y de los cotarros políticos, prefirió otro

tipo de acción. Aquel escándalo ni siquiera era un auténtico escándalo *(Loc. cit.)*. Por ello, Unamuno comentaba, apoyándose en los juicios de Cassou, la entrevista periodística de que había sido objeto:

> Tiene razón Cassou, ¿qué tiene que hacer en esas interviús un hombre, español o no, que no quiere morirse y que sabe que el soliloquio es el modo de conversar de las almas que sienten la soledad divina? [191].

Es indudable que, cuando reinicia la elaboración de *Cómo se hace una novela*, en julio de 1925, ha cambiado su propósito inicial. Así lo hace notar declarando su primitiva intención y el nuevo propósito que tiene. Ha mediado en dicho cambio un largo proceso de reflexión y de lecturas y también una mayor serenidad que le prestó la presencia de su mujer y sus hijas que llegaron a París el 21 de enero de 1925. Ha encontrado un nuevo y mejor camino para su intento de eternizar el momento. Se ha impuesto, en definitiva, la personalidad de Unamuno.

Durante los meses de inactividad debió pensar sobre la novela y la autobiografía, según se desprende de las largas disertaciones que hace sobre estos temas al reiniciar la labor en julio de 1925. Don Miguel, llevado de su poderoso egotismo, necesitaba escribir una autobiografía. Esa era la necesidad íntima de su espíritu. Hay un párrafo del texto francés que no tradujo al español que lo confirma: «*Il me serait impossible d'écrire un roman qui ne serait pas autobiographique*» *(CF.*, 15). Indudablemente había pensado, desde el primer momento, ponerse en una novela que sería autobiográfica. Pero esta confesión revela las exigencias de su personalidad que, desplazando al personaje Jugo a un plano novelesco—aunque también autobiográfico—, decide aparecer directamente en su obra, en un plano de memorias, integrando el conjunto en una original autobiografía novelesca. Tentado por la *novela* autobiográfica, Unamuno se inclina a la *autobiografía novelesca*. Creemos necesario penetrar con precisión en el proceso de sus reflexiones.

Unamuno se pregunta: «Pero ¿no son acaso autobiografías todas las novelas que se eternizan y duran eternizando

y haciendo durar a sus autores y a sus antagonistas?» *(CN.*, 64). La respuesta era afirmativa, porque todo personaje vivo, de veras vivo, nacía *de* su autor *(CN.*, 65). Aun cuando antes el autor haya recogido el embrión de la realidad, si pinta un hombre de carne y hueso, si hace historia, este embrión se alimenta del autor mismo, llega a ser parte del autor *(CN.*, 65-66). Por este camino su especulación pasa del terreno literario al terreno histórico. Hasta el personaje que encarna al enemigo histórico que se odia es una criatura más del autor y parte de él. En el acto de la creación de sí mismo y del personaje se unen ambos. Unamuno apela al historiador Tácito, a Sarmiento y al literato Flaubert para probar su tesis *(Loc. cit.)*. Hasta Dios, dice Unamuno, sufre su creación, y sufrió la muerte en su Hijo. Don Miguel ofrece un claro resumen de sus especulaciones:

> He dicho que nosotros, los autores, los poetas, nos ponemos, nos creamos, en todos los personajes poéticos que creamos, hasta cuando hacemos historia, cuando poetizamos, cuando creamos personas de que pensamos que existen en carne y hueso fuera de nosotros *(CN.*, 66-67).

Y, a continuación, enumerándolos juntos, declara que considera a sus enemigos políticos tan criaturas suyas como a sus personajes de ficción.

Unamuno entendía que le bastaba narrar algo, describir a alguien, a condición de hacerlo vivamente, para que la obra resultara *autobiográfica* [192]. Y entiende que le basta escribir una autobiografía auténtica para que sea novela. Y sabe que *recoger la historia es hacer autobiografía y novela.* En última instancia, esta confusión existencial de géneros se debe a una fundamental concepción poética de la realidad. Unamuno piensa que «toda expresión de un hombre histórico verdadero es autobiográfica» con una plena conciencia de la faena poética de la creación de la persona *(Ct.*, 149). Estas afirmaciones ya eran antiguas en Unamuno [193].

En este proceso del cambio de propósito literario influye, al parecer, una lectura de azar: la lectura de las cartas de José Mazzini, el desterrado político italiano, que le prestó otro proscrito italiano, Alceste de Ambris. Lee a Mazzini a

mediados de julio de 1925, en los días en que parece encontrar el nuevo camino literario y antes de reiniciar su labor (*CN*., 64-65). El volumen de *Lettere d'Amore* (Genova, Moderna, 1922) conserva—entre otras marcas ajenas de color rojo—las señales con las que Unamuno entresacó los párrafos citados en *Cómo se hace una novela*. En el *Mazzini* de Umberto Zanotti-Bianco (Milano, Instituto italiano per il libro del pópolo) aparecen marcas que reiteran el mismo interés. Quizá también en aquel período leyó el *Mazzini* de Gaetano Salvemini (Roma, La Voce, 1920). Asimismo, poseía en su biblioteca, quizá desde antes de 1914, el volumen de *Scritti scelti* (Firenze, Sansoni, 1901). Las señales que Unamuno dejó en dichos volúmenes nos revelan que había encontrado muchos rasgos de parentesco espiritual con Mazzini: la similar situación política de desterrados respecto de enemigos y amigos; la similar soledad fructífera de hombres enteros, solos con su Dios y su fe, que no se resignaban al partidismo, y, por ello, una semejante valoración de las accidentales formas de gobierno; la similar concepción del imperioso deber civil como expresión del hombre interior, que construye con él una *moral de batalla;* la similar oposición a las concepciones ateas, materialistas y anti-personales. Puede también señalarse en qué grado existía en ellos un mismo *pathos* romántico en la exposición de la personalidad, en la vida amorosa, en la política, en unos parecidos arrebatos alternativos de desesperación y de actividad desesperada, en un mismo desprecio profundo a las mismas falsificaciones. En resumen, la idéntica manera de relacionar los problemas del día con los problemas eternos produce una íntima comprensión. Unamuno encuentra la reafirmación de los criterios que había reconocido tener en común, desde siempre, con los poetas políticos italianos y que, entonces, en 1925, volvía a encontrar una vez más en *Lettere d'Amore*. Tanto es así que, apenas iniciada la labor, cita una carta de octubre de 1834 en la que Mazzini, hablando a su mujer de una novela solicitada, confiesa que precisamente su amor a ella hace desaparecer toda posibilidad de escribirla y que este amor sólo puede ser expresado fragmentariamente. Identificándose con Mazzini, Unamuno afirma que también él ha

puesto, sin especial intento, salvo en un caso—fragmentariamente, como Mazzini, hay que añadir—, a su mujer, a su Concha, en la poesía de los sonetos de aquella época y que también se ha puesto a sí mismo en ellos [194]. Mazzini le sirve así de punto de apoyo para su reflexiones estéticas; es seguro que, al contacto con las declaraciones del italiano, Unamuno comprende que una novela tan cercana a la vida tiende a desaparecer frente a ella.

Don Miguel entiende que no debe enmarañarse con las minucias de su *yo del destierro*, porque éste aparecerá claro y transfigurado cuanto menos se enfoque la lente sobre él, que no tiene por qué *disfrazarse* para contar su novela, y mucho menos para verter su novela íntima.

Al concluir sus meditaciones sobre la problemática literaria que encierran sus propósitos, revelando su nuevo intento, Unamuno escribe: «Y ahora pienso que la mejor manera de hacer esa novela es contar cómo hay que hacerla. Es la novela de la novela, la creación de la creación. O Dios de Dios, *Deus de Deo*» [195].

Unamuno había comprendido que no tenía por qué novelar su yo proscrito. No necesitaba hacerlo. Los resultados son claros. Abandonando todo estrecho realismo—que, siempre, desde su primera novela conocida había combatido conscientemente [196] tanto en la obra concreta como en la teoría—, se dedicó a construir, con unas *memorias* limitadas a un corto espacio de tiempo y un personaje novelesco autobiográfico, una *autobiografía novelesca*. Memorias concretas, documentales, en las que aparece el mundo diario, menudo, de su lucha política y de su valiente panfleto político. Memorias en las que una constante reflexión va ahondando en las experiencias históricas, planteando una rica problemática y poniéndose a sí mismo en problema. Lo que ahora le interesa 'mostrar' es cómo se hace una novela, pero no una novela literaria, sino una novela histórica. Tal es la novela verdadera, la creación verdadera *(CN.*, 109-110; *Cm.*, 54). Y contar cómo se la hace, al nivel de la creación, es hacer novela *(Cm.*, 47); esto es lo verdaderamente novelesco *(Cm.*, 55), tanto como contarla es vivir, es hacerla. Es evidente que esta mostración del *cómo* ha surgido de una situa-

ción problemática cuya raíz histórica ya se ha presentado. Impedido de hacer la novela de su vida, quiere hacer una novela, mostrando cómo se la hace, para poder seguir haciendo su propia novela histórica a través de la literatura. En el terreno de la creación literaria se resuelve, para Unamuno, gracias a la misma limitación modal, la imposibilidad vital que sufría. Y las luchas de la persona humana, un personaje en el teatro interior de la conciencia y en el teatro de la vida, que ya aparecen en el plano de memorias documentales, se vierten simbólicamente en el ensayo de novela ejemplar a base del personaje autobiográfico Jugo de la Raza, en cuyas aventuras se depuran al máximo las experiencias vitales de Unamuno. En ese proceso de depuración estética se consigue una mayor concentración temporal de la que se conseguía en el plano documental-histórico basado en los sucesos de 1924-25. Mejor dicho, se escapa al tiempo en alguna manera. Jugo de la Raza ya no va a ser una especie de disfraz. Ha sido desplazado, es cierto, a un plano literario aparentemente secundario. Sin embargo, la importancia del pequeño ensayo de novela autobiográfica y de su personaje va a ser fundamental dentro de las hermosas estructuras de la obra. Así se logra crear dos planos—histórico-documental y novelesco—de extremada distancia entre uno y otro, pero, a la vez, de íntima dependencia.

Y de esta manera Unamuno podía cumplir su compromiso histórico, puesto que, según afirmaba pensando que debía continuar la tradición que había heredado, «escribiendo y comentando historia—y novela—se hace historia». Así hacía historia desde la *persona* [197].

El cambio de propósito literario es un indudable acierto. No sólo ofrece una mayor autenticidad artística, sino que produce una obra original en su forma y sentido.

La *novela de un proscrito,* que también hubiera estado del lado del romanticismo político de Víctor Hugo, habría sido la pintura recargada de perfiles individuales y, dentro de ellos, de los menos valiosos. Realizar este propósito hubiera sido ensayar el melodrama, caer en la tentación del escándalo político, falsificarse en cierta medida a sí mismo en una caricatura superficial, sin hondura. Tal novela hu-

biera sido comprometerse con la historia pasajera, con la realidad mudable, y con ellas hubiera muerto. Enfrentarse con el problema radical de la vida y de la muerte resultaba una tragedia mucho más terrible que las simples desventuras políticas y la tragedia 'romántico-realista' de *La piel de zapa* [198]. Aparece claro el giro definitivo que ha alcanzado la obra cuando Unamuno, precisamente en su autocrítica, se acusa de hacer el papel de proscrito y critica el desaliño de su persona *(CN.*, 100-101). Esto hace pensar cómo, por un momento, Unamuno estuvo a punto de falsificar el sentido auténtico de su vida histórica y de su misión de escritor. Y aparece clara la superación de aquel peligro. Don Miguel sabe que la agonía de su Jugo de la Raza es una 'agonía', una 'lucha' que nada tiene que ver con las agonías de la novela de Balzac *(CN.*, 119-120). Detestaba al lector que buscaba esas agonías y se negaba a contar un fin parecido *(CN.*, 120). En última instancia, su novela no se resigna a la muerte. Su agonía es una lucha por la eternidad. Por ello, desde su ensueño de eternidad, dice al lector cuya vida no lo sea, que no lo siga leyendo *(Cm.*, 54). El mundo grosero de la realidad—de la realidad de las cosas—ha desaparecido a los ojos de Unamuno para postular otra realidad, la que se hace [199].

Es evidente, sin embargo, que el motivo de la obra de Balzac, constituído por un terrible juego entre el deseo y la muerte, que se va acercando cada vez que la necesidad de vivir vence a la voluntad de no desear—voluntad que, en última instancia, es morir también—, permanece depurado en el juego de motivo y contra-motivo—leer y no leer— de la novela de Jugo de la Raza. Es indudable que en la tensión de la novelita unamuniana existe una especie distinta de *concupiscencia*, menos anecdótica, menos 'carnal', nacida de la realidad biográfica, literaria, filosófica y religiosa de don Miguel. En la novela de Jugo, es cierto, se encuentran algunos rasgos reveladores. Permanece la *amenaza*, que en Balzac aparecía escrita en la piel de onagro, en el libro autobiográfico que lee el protagonista. Permanece también la deficiencia física, que en el personaje de Balzac es un organismo consumido por la bohemia, en la posible angina de pecho de

Jugo. Sin embargo, dentro del conjunto, utilizados por otra intención artística, estos rasgos cambian de sentido. Obsérvese cómo no se conserva en la novela de Jugo el abigarrado mundillo de la política descrito por Balzac, sino que aparece en el plano de memorias documentales de la obra, con caracteres y sentido distintos. De esta manera, la novela de Jugo, que parece haber sido esbozada al contacto con la novela de Balzac, jugando en un terreno propiamente unamuniano, refleja, con la historia descarnada de su personaje, el mundo interior de don Miguel y da sentido, dentro de la obra artística, al mundo político de las *memorias* en que se mueve el autor. Es indudable que la novela de Balzac conmovió a don Miguel y, depurada su lectura, le sirvió de punto de apoyo para su creación. Al estudiar esta fuente de la originalidad de don Miguel, descubrimos sus elecciones literarias y, delatadas por éstas, su peculiar concepción del mundo, su recia personalidad creadora.

Tras entregar el proceso de reflexiones estéticas que lo ha conducido a escribir una autobiografía novelesca, con la creación del personaje ejemplar Jugo de la Raza empieza el 'ensayo' de relato novelesco:

> Habría que inventar, primero, un personaje central que sería, naturalmente, yo mismo. Y a este personaje se empezaría por darle un nombre. Le llamaría U. Jugo de la Raza; U. es la inicial de mi apellido; Jugo el primero de mi abuelo materno y el del viejo caserío de Galdácano, en Vizcaya, de donde procedía; Larraza es el nombre, vasco también— como Larra, Larrea, Larrazabal, Larramendi, Larraburu, Larraga, Larreta... y tantos más—de mi abuela paterna. Lo escribo la Raza para hacer un juego de palabras—gusto conceptista!—aunque Larraza signifique pasto. Y Jugo no sé bien qué pero no lo que en español jugo [200].

Esta complicada construcción hace nacer al personaje de las entrañas mismas de Unamuno. Aparecen los apellidos Jugo y Larraza, pero no precisamente gracias al entrecruzamiento genealógico, pues matrimonios concertados entre parientes próximos hacían llegar a él únicamente tres apellidos, Unamuno, Jugo y Larraza. Sospechamos, en cambio, que elegir a su abuelo materno don José Antonio de Jugo era

En las escaleras de la antigua Universidad de Salamanca, 1923

recordar la ideología liberal de éste. Hay que recordar que José Antonio de Jugo y su esposa, Benita de Unamuno y Larraza—abuela materna y tía paterna a quien recuerda varias veces, cuyo fervor liberal rememora emocionado años más tarde Unamuno—, habían obtenido condecoraciones otorgadas por servicios prestados a la causa de Isabel II. Añadir el apellido Larraza se debe a muchas causas. Unamuno quería indicar con él su condición de vascongado puro, el radical carácter autobiográfico de su personaje y el recuerdo, aunque a través de Josefa Ignacia de Larraza, de doña Benita. Ahora bien, como respuesta a su circunstancia política, frente al tradicionalismo de la política de su hora, presentaba desde su raigambre liberal un símbolo de la tradición combatiente. Y, mediante una escritura caprichosa del segundo apellido y una maliciosa conexión con el primero, trata de convertirse él, en su personaje y desde su tradición, en la esencia vivificadora de España [201]. Está, pues, presente don Miguel, todo él, con toda su tradición ideológica. Hay un cierto aire cervantino en la creación del nombre del personaje, un nombre que ya anuncia la creación de la 'persona' y su mundo, pero no estamos frente a la serena contemplación de Cervantes, aunque sí, dentro de la misma peculiaridad hispánica. Es la angustia retorcida—y algo más que barroca—de Unamuno, hombre del siglo XX, que se mete en la historia—proceso—de sí mismo y extrae de él un nombre hecho de pasado para encarnar literariamente su futuro y su misión, para hacerse, cumpliendo la vocación de un nombre, un alma en la historia concreta del alma hispánica mediante su vida y su autobiografía novelesca.

El personaje nace tras el proceso mismo que ha conducido a su creación y empieza a vivir en la obra. U. Jugo de la Raza deja constancia del origen de su personalidad y revela la tradición personal de Unamuno. Nacido de don Miguel, deberá recoger en preciosas estructuras las *memorias* políticas de Unamuno y transfigurar su experiencia vital entera y dará una forma y un sentido a la obra, convirtiéndola en una *autobiografía novelesca* que revela la creación de la personalidad, la personalidad creada y por crear.

Jugo de la Raza revela, como personaje, el proceso crea-

dor que se quiere entregar en *Cómo se hace una novela.* Resulta, dentro de la línea del Unamuno que ejemplifica consigo mismo, un personaje autobiográfico *ejemplar.* Este 'ensayo' de personaje es el más cercano a don Miguel en cuanto a su tensión interior, porque, precisamente, no es sino una 'pretensión' de personaje, una tensión. No conviene olvidar lo que Unamuno escribe en el *Prólogo* de *Tres novelas ejemplares y un prólogo* a propósito de su autobiografismo:

> Una cosa es que todos mis personajes novelescos, que todos los agonistas que he creado los haya sacado de mi alma, de mi realidad íntima—que es todo un pueblo—, y otra es que sean yo mismo. Porque, ¿quién soy yo mismo? ¿Quién es el que se firma Miguel de Unamuno? Pues... uno de mis personajes, una de mis criaturas, uno de mis agonistas. Y ese yo último e íntimo y supremo, ese yo trascendente —o inmanente—¿quién es? Dios lo sabe... Acaso Dios mismo... [202].

Es decir, Unamuno desarrollaba en cada uno de sus personajes una de sus *posibilidades de existencia* a base de un yo real histórico, de un yo psicológico, del yo de una posibilidad que no se realizó, o de un yo nacido de las múltiples perspectivas de las relaciones humanas, vistiéndolos ligeramente, dentro de lo descarnado de sus producciones, de circunstancias, haciéndolos vivir en ellas. Lo cual quiere decir que esas circunstancias—muchas veces también con una dosis autobiográfica—le eran ajenas en alguna medida. De la misma manera como ya le era ajeno, en algún modo, el yo histórico pasado o el yo posible. Todo lo cual constituye el fenómeno de la literarización, que muchas veces obliga también a recargar las tintas. El texto también revela que la personalidad viva de Unamuno, desconocida por el hecho de estar haciéndose todavía, no podía ser asimilada a ninguna de sus criaturas literarias 'hechas' definitivamente ellas, por obra y gracia de la literatura. La recolección de confesiones autobiográficas debe ser cuidadosa e integral para no incurrir, como muchas veces ha sucedido, en atribuciones ingenuas.

Este es el lugar obligado para observar lo que significó para Unamuno la estancia en Hendaya. El 14 de junio de 1925 Unamuno escribía a Concepción: «Si tengo que estar fuera de España este verano iré unos días a Hendaya, a la frontera, a dar una conferencia.» El 31 de julio escribía a su hija Salomé anunciándole que el 20 de agosto viajaría a Hendaya [203]. Pero la fecha se postergó, según escribe a Concepción el 11 de agosto de 1925, al 23 de aquel mismo mes. En carta de 18 de agosto, pocos días antes de partir, confesaba a su mujer: «París empieza a cansarme y acaso Hendaya me sea mejor.» Instalado ya en Hendaya se encuentra «con más tranquilidad que en París», según comunicaba en tarjeta postal de 8 de setiembre de 1925 a Concepción. Se queda allí, según escribe a Cassou el 9 de setiembre de 1925, a la expectativa de los acontecimientos de Marruecos.

En Hendaya es donde Unamuno empieza a digerir París, según escrie en *Preludio,* publicado en América el 23 de enero de 1926:

> No, esto no es París, pero es aquí donde estoy digeriendo mi año largo de París, es aquí donde se me va asentando la visión y la audición y el toque de ese París de mi destierro. Es aquí, a orillas del humilde Bidasoa, donde me están lavando el cauce del alma las aguas del Sena. El sueño de París acabó en un sopor, en una modorra, y apenas si comienzo a despertar de él [204].

Allí, en la frontera, encuentra, como en Fuerteventura lo había encontrado, un sedante para la pasión exacerbada que sufría. Cantando el verdor de su *Vizcayita,* escribía: «Y cuando el mundo me irrita / con su horrible desnudez / es tu dejo el que me quita / su poso de lobreguez» [205]. Poseemos una valiosa confesión sobre su estado espiritual. Sospechamos que fué escrita poco después del 12 de noviembre de 1925, fecha de la carta que escribe a su esposa comunicándole que ha reiniciado sus correspondencias. En esta declaración, que coincide en parte con el sentido de *Cómo se hace una novela,* don Miguel rechaza la lucha política y busca otra vida dentro de la de combate, intentando la íntima confidencia y el diálogo con el lector:

> Al fin me despierto una mañana aquí, en Hendaya, frente a mi España, y me sacudo esta terrible modorra que amenazaba hundirme en perlesía el alma. «No, esto no puede continuar así—me digo—; es menester, Miguel, que vuelvas a tu antiguo campo del espíritu, que eches el alma a pedazos, que no te consumas en ansias de desquite de dignidad. Hay otra vida, no fuera, sino dentro de la vida de combate. Ahí tienes a tus buenos, a tus fieles lectores de *Caras y Caretas*, que hace meses te aguardan. Charla con ellos—por escrito, ¡claro!—, y charlando con ellos, olvídate del porvenir.» Y he aquí, mis buenos, mis fieles lectores de *Caras y Caretas*, por qué he vuelto a tomar la pluma de las íntimas confidencias, de las visiones pasajeras, que quiero fijar y clavar con ellas para eternizarlas; esta pluma de dulzura, dejando la otra, la de acero y amargor.
>
> [...] Pero ahora, aquí, desde Hendaya, en la frontera franco-española y en mi dulce nativo solar vasco, en este solar en que se respira una varonil niñez colectiva, ahora aquí quiero, sacudiendo la terrible murria de estos meses de prueba, volver a encontrar para vosotros, lectores de mi alma —quiero decir los que sabéis leer en mi alma, los que leéis mi alma, que es la vuestra—, volver a encontrar aquel que fuí, aquel que os fuí. No quiero olvidar el pasado, quiero olvidar el porvenir [206].

Unamuno había rehusado abandonar Francia y viajar a América [207]. A fines de agosto de 1925 se acercó a la frontera española y permaneció en ella, desaprovechando varias ofertas de viaje a distintos lugares de Europa y América [208]. La honda conciencia de su misión lo obligaba a permanecer en su puesto. Y es posible que el remordimiento de haber huído—calmado, es cierto, al aproximarse a la frontera—lo obligara a no alejarse de Hendaya. Renunciaba a viajes que pudieron haberle proporcionado bienes materiales y espirituales. La frontera era para él, por edad y cercanía a su tierra y a su deber, la frontera del cielo, y allí quería permanecer [209]. En este paisaje de la frontera, casi en España, pues está en su tierra vasca, sereno ya, escribe la *Continuación* de *Cómo se hace una novela*, en donde aparece «a la puerta de España y como su ujier» *(Ct.*, 159; Cf. *Ct.*, 128).

Sin embargo, aunque con menos violencia, el desaliento no deja de acosarle en Hendaya. Véase, por ejemplo, el poema *Adiós, España*, donde Unamuno dice a Dios y a España: «se me ha arrancado de viva entraña / la fe que

os hizo cuna a los dos!» y «perdí a mi fe, perdí a mi dueño, / busco, perdido, sin saber qué...!» [210]. Y el 28 de abril de 1927, dentro de los límites de su amargura acostumbrada, escribía:

> Y pasan días sin que pase nada
> y todo queda pues que pasa todo
> que el paso es queda de distinto modo
> y el ayer va al mañana, que es su rada.
>
> Me pesa de lo que hice; en la estacada
> se queda del pasado, en un recodo;
> el polvo cuando posa se hace lodo,
> y luego piedra que sirve de arcada.
>
> No hay corte alguno que deshaga el nudo;
> inmudable es el mundo cuando muda;
> cuantas veces se quiso no se pudo;
>
> vive el punto que pasa, y en la duda;
> que el acto es muerte, y en el paso agudo
> del último acto nada nos escuda [211].

Conviene observar ahora algunas vacilaciones en la *Continuación* de 1927. Unamuno ha viajado a Hendaya a continuar haciendo «novela de vida» y quiere contar esa parte de su novela para que el lector siga viendo cómo se hace una novela *(Ct.*, 127). Pero el relato se detiene algunos días. Creo que la detención obedece a una conciencia del peligro que corrían las estructuras de la obra si no se continuaba también la narración de la novela de Jugo. Unamuno percibía que corría el riesgo de incrementar excesivamente el plano de las memorias documentales. Sus experiencias íntimas en la tierra vascongada le permiten, sin embargo, seguir desarrollando la novela ejemplar. Entonces siente la necesidad de dar fin a su novela. Reaparece en algún modo la sombra de Balzac. Pero el buscar término a la novela en un encuentro con la infancia escapa al realismo. Y la infancia de Unamuno, el ansia de volver a ella, alude a toda una problemática peculiar y se inserta en su trayectoria espiritual. Se comprende entonces que, al reiniciar su trabajo tras la detención, Unamuno declarase que el haber llegado a la problemática del hombre interior le permitía continuar la obra

(Ct., 130) y que la peregrinación por tierras vascongadas y el recuerdo de su Bilbao le habían hecho ver el posible final de su novela de Jugo *(Ct.*, 132). Más adelante, Unamuno insiste en hacer notar el distinto sentido que, frente a la novela realista, tiene la novela de Jugo. Valentín muere en el seno de Paulina, «pero no desnace ni renace porque no es en el seno de madre, de madre de sus hijos, de su madre, donde acaba su novela». Y pregunta si hará que la novela de su Jugo acabe en la experiencia de la paternidad filial, de la filialidad paternal *(Ct.*, 139).

Indudablemente en la *Continuación*, antes de volver a hablar de Jugo, asoma imperiosa la circunstancia política que empieza a ganar espacio. Sin embargo, fiel a las estructuras y al sentido del núcleo primitivo, Unamuno promete contar sus experiencias políticas en otro lugar *(Ct.*, 127-129). Pero, de todas maneras, el plano documental de memorias gana espacio en la *Continuación*. En un estado de mayor serenidad, Unamuno trata de completar reflexivamente los motivos y temas del núcleo original. El personaje Jugo de la Raza resulta casi sólo un tema de conversación con el lector.

La crítica no debe olvidar, ni menospreciar, al Unamuno político ni siquiera al gran panfletario Unamuno, al de la violenta diatriba política. Unamuno sabía bajar hasta estos terrenos cuando los intelectuales vacilaban, temerosos de perder la compostura y el gesto de lentes gruesos. Unamuno nunca conservó los rigores de una etiqueta intelectual, casi siempre desconectada de los deberes sociales. Supo, sin embargo, conservar en sus luchas políticas la dignidad del intelectual, fundada en la verdad. Y se hizo cargo de ellas precisamente por salvar la dignidad del intelectual y cumpliendo el compromiso que como tal tenía.

El 17 de noviembre de 1914, poco antes de pronunciar *Lo que ha de ser un rector*, Unamuno escribía una tarjeta postal a Pedro Corominas comunicándole que llevaba al Ateneo algo que iba a oler mal si había olfato, porque descubría los «más cenagosos bajos fondos de la política». Anunciaba que arremetería contra el Gobierno en el tono que era necesario: «No puedo elevar una cuestión que es

bajísima. Y al dragón no se le combate desde las nubes.» El 25 de noviembre advertía públicamente: «No; no quiero, no puedo, no debo elevar lo que es tan bajo. [...] El más urgente trabajo es un trabajo de higiene social» [212]. El *panfleto* de Unamuno era realista en el sentido de que alcanzaba la triste realidad en que vivían sus adversarios, idealista en grado extremo por cuanto tenía el valor de rebajarse hasta aquellos turbios planos de la política nacional, rehusando las clásicas prebendas y exponiéndose al odio de sus enemigos. Evidentemente, se comprometió con el medio en que vivía y pagó noblemente el precio de vivir en él. El panfleto de Unamuno fué cada vez más violento contra el socio 7.777 del Ateneo y alcanzó a la dictadura. En *Hojas Libres*, publicación de la que conozco los diecinueve primeros números, con mayor violencia que en otros escritos, se lanzó sobre las anécdotas de la vida particular y administrativa de los administradores de la nación que consideraba dañinas para la conciencia pública. Ninguna de ellas dejaba de ser, por más turbia que fuera, ineludible objeto de su crítica. Y las principales acusaciones que hizo—cuyas fuentes de información llegarán a ser conocidas—fueron reiteradas, probando su convicción personal, en la conferencia del 2 de mayo de 1930 en el Ateneo, pronunciada bajo la censura y la monarquía. En dicha oportunidad, pide perdón por tener que referirse a anécdotas, pero explica que no puede evitarlo «donde no hay categorías» [213].

Su palabra apasionada combatía la mentira y la farsa, la inmoralidad. Defendía su derecho a intervenir, mediante su crítica inteligente, en el Gobierno. En el fondo de su violencia, existe un justificado orgullo que combatía a quienes consideraba que pretendían imponer su incapacidad declarada y su inmoralidad pública manifiesta. Afirmaba que su violencia, su veneno, venía de la farsa de los gobernantes; pedía a Dios que recibiese su lamento, deslindando claramente: «mas el veneno, Señor, viene de los empresarios / que están mintiéndote amor» [214]. Unamuno gritaba desesperado: «que hasta envilecéis el odio, / ¡tiranuelos de la farsa!» [215].

La violencia política de Unamuno había empezado a par-

tir de su injusta destitución del rectorado salmantino con falsos cargos que atentaron contra su dignidad. El ensañamiento nació cuando se produjo el golpe de Estado de 1923. Unamuno fué realmente crudísimo en los años del destierro voluntario. En París, la violencia quizá era fruto de su desesperación y de su sentimiento de culpabilidad. En Hendaya, depende ya de su reafirmación en la justicia de su causa. Es ejemplar leer, en *Las noches del destierro,* el siguiente texto que delata la violenta fiebre política de don Miguel:

> Se acuesta, se arropa, se acurruca, y a pensar, a digerir las últimas noticias, a reconstruir la historia que está pasando, a imaginar lo que pueda seguir, a recordar el porvenir. Sí, recordar el porvenir; esto es ¡recordarlo! Y a volver otra vez a las mismas imaginaciones; a reconstruir la misma escena, a recomponer el mismo drama. Y a rebuscar dardos de ingenio.
>
> Hay noches en que uno se acuesta, sin saber por qué, presa de una excitación imprevista; le saltan en la mente versos, frases, dicterios, y de tiempo en tiempo se llama la luz eléctrica y se toma un lápiz y febrilmente se va trazando las imágenes que fluyen. Alguna vez se quiere recordar el final de un ensueño huidero que acaba de perderse en el limbo de la memoria. Y se busca inspiración en el sueño [216].

Pero aun dentro de su furia combativa, surge, de vez en cuando, un acento elevado que delata el más hondo sentido de su lucha. Entre las diatribas violentas de sus romances, por ejemplo, aparece esta hermosa muestra de elevación. Unamuno aparece más que como un enemigo como un predicador:

> No hay más reino que el camino,
> sé caminante y Aquél
> que hace los hombres al cabo
> hombre al morir te ha de hacer.
> Mira a tu padre en el cielo,
> pobre huérfano, y al ver
> cómo se acaba el reinado
> verás lo que acaba en él.
> Aprovecha, Alfonso, la hora,
> que el padre te viene a ver,
> mira que empieza la vida
> cuando se acaba el papel! [217].

Precisamente *Cómo se hace una novela* revela en qué medida Unamuno sabía superar el estrecho límite de una política vacía de contenido, o simplemente limitada a su objeto inmediato. Sin dejar de hacer política, la obra estudiada se eleva, gracias a una acertada opción, orientándose hacia derroteros de la intimidad de la creación espiritual. Desde la vida concreta, en este caso la vida política, Unamuno llega a mostrar el misterio del ser humano que se hace, cobrando esencia, revelándose, luchando con el yo de simple rebelde panfletario, de mero político que los demás le crean para hacerlo callar o lanzarlo al teatro de partidos e intereses políticos. Pero aprovecha a los demás y a sus múltiples yos interiores para hacer su novela, para *revelarse*, para crearse: «Y he aquí cómo estas líneas se convierten en una confesión ante mi yo desconocido e inconocible; desconocido e inconocible para mí mismo. He aquí que hago la leyenda en que he de enterrarme» [218].

CAPITULO II

LAS ESTRUCTURAS Y LOS GENEROS LITERARIOS

a) Memorias y novela en el núcleo primitivo

Descritas las circunstancias políticas y la situación espiritual del autor de las cuales nace, en interesante y revelador proceso, *Cómo se hace una novela*, es necesario estudiar las estructuras formales de la obra atendiendo a la teoría de los géneros literarios. Es preciso analizar minuciosamente los planos que ya hemos delimitado al investigar en la génesis de la obra: el plano de *memorias* documentales directas y el de la *novela autobiográfica* que se integran en la *autobiografía novelesca*. En este análisis se debe considerar por separado el núcleo original de 1924-25 y las partes agregadas en 1927.

En primer lugar, es necesario fijar la atención sobre el núcleo original de la obra sin atender a los añadidos entre corchetes del año 1927.

En las primeras páginas, escritas en diciembre de 1924, Unamuno confiesa su estado espiritual (pp. 59-61). Reiniciada la labor en 1925, habla de sus propósitos, de la variación del plan de la obra y vierte sus reflexiones sobre los problemas de la creación literaria (pp. 64-71). Todo esto constituye una especie de introducción a la obra. Pero no es una introducción lógica, formal, sino que constituye la entrega del proceso mismo de la creación que va a ofrecer. Tras un preámbulo de resumen, nace, de las entrañas mismas del autor, creado en presencia del lector, el personaje auto-

biográfico U. Jugo de la Raza (p. 72). Es decir, el autor, Miguel de Unamuno, se entrega a sí mismo con su circunstancia y situación tanto en sus memorias como en su novela autobiográfica, revelando al mismo tiempo los motivos de la creación, la elección de la expresión y su técnica al empezar a escribir en la obra el ensayo de novela autobiográfica de Jugo de la Raza.

Es necesario estudiar las formas verbales utilizadas para descubrir las intenciones narrativas y descriptivas, así como para ver el grado de 'realización' que alcanza la novela de Jugo de la Raza. El personaje central, U. Jugo de la Raza, aparece al ser creado y en seis oportunidades más. En 1927 se divide la primera aventura del personaje con un comentario documental entre corchetes (p. 73), y se añade entre corchetes otra posibilidad de aventura a continuación de una de las escritas en 1925 (pp. * 92-96).

Las formas verbales que utiliza Unamuno en la presentación del personaje no dejan lugar a dudas sobre la peculiaridad de su carácter. El autor aparece personalmente para iniciar la creación de éste forjándole un nombre y en el texto utiliza formas hipotéticas de mera 'posibilidad': «*Habría* que inventar», «que *sería*», «se *empezaría* por darle un nombre», «le *llamaría*» *(CN.*, 72). Sin embargo, apenas creado, Jugo de la Raza empieza a cobrar una cierta realidad, gracias a que en la narración se usa el presente de indicativo —presente histórico—, otorgando a ésta un cierto cáracter 'dramático' (pp. 72-74). A partir del encuentro con la muerte, se empieza a utilizar en la narración los indefinidos (pp. 74-76). En esta oportunidad, libres de hipotéticos, se adueñan de la narración, aunque, en cierta forma, estén medidos por ellos desde el momento de la creación del personaje. Es posible que el recuerdo del encuentro de Unamuno con la caducidad humana en 1897, renovado por las angustias de 1924-25, haya exigido esta especie de total realidad que cobra el personaje en esas páginas.

La segunda aparición emplea en la narración indefinidos, pero medidos desde un hipotético inicial: «lo que *habría* de seguir» (pp. 80-83). La tercera (pp. 88-89) está narrada en indefinidos. La cuarta emplea hipotéticos (pp. 91-92); la

quinta (pp. 106-107) y la sexta (pp. 115-116) también los emplean.

Ahora bien. Hay que precisar que en la cuarta presentación don Miguel aparece manejando los hilos de su relato: «Pensaba hacerle emprender un viaje..., pensaba hacerle pasearse... Habría colocado en mi novela» (p. 91). Vuelve a ocurrir este fenómeno en la quinta aparición: «El cual así que yo le haría volver a París...», «yo le habría hecho decir estas cosas en un monólogo» (p. 106). En la sexta, vuelve a repetirse una vez más el fenómeno señalado: «Me preguntaba si no le haría sufrir», «si no le haría perder la voluntad y la memoria» (p. 115).

En la primera aparición existe otro fenómeno que hace pensar en un incremento definitivo de la realidad del personaje y su aventura, a pesar de que su creación había sido hipotética. El personaje monologa largamente, sin previo anuncio del autor, en la página 75. Aparece también una pequeña reflexión en la página 76. En otras apariciones del personaje tienen lugar algunas otras pequeñas frases de reflexión (pp. 81 y 82, 89, 92). En las páginas 106-107, quinta aparición, ocurre un largo monólogo, «que es una manera de darse vida», según Unamuno, en los momentos de mayor espíritu de auto-crítica y rebeldía del personaje. Sin embargo, hay que señalar que sólo el primer monólogo y las reflexiones de esa primera presentación surgen como realmente nacidas del personaje, porque todas las demás aparecen, por lo general, salvo en la tercera aparición, medidos y 'desrealizados' por los hipotéticos que encuadran la narración y por la presencia del autor.

Aún hay otra observación que hacer. Don Miguel destroza brutalmente la ficción de vez en cuando. Otros tipos de interrupciones menos violentas serán enumeradas al analizar las relaciones de la novela con las memorias documentales. Al finalizar la primera aparición, la que por los presentes de indicativo, indefinidos, monólogo y reflexiones hacía pensar en una 'realidad' del personaje, el autor dice: «Así es como se desarrollaría la novela...» (p. 76). Al finalizar la segunda: «El pasaje que había pensado para mi novela, en el caso de que la hubiera escrito...» (p. 83). Al fina-

lizar la quinta presentación dice: «Estas palabras que habría puesto en la boca de mi Jugo de la Raza...» (p. 107). Y hablando de la solución pensada para la sexta y última aparición dice: «Pensando en esta solución que podría haber dado a la novela de mi Jugo de la Raza, si en lugar de hacerse ensayara contarla» (p. 117).

En la aventura añadida en 1927 a la cuarta aparición del personaje (pp. * 92-96), aparecen los hipotéticos y es el autor quien «le haría pasearse» (p. * 92), «le haría llegar» (p. * 93). Aparece también una reflexión pequeña (p. * 96). Es decir, esta aventura está escrita con la misma técnica de la aparición de 1925 a la que se añade. Indudablemente, en la lectura de hoy, prolonga la cuarta aparición, que era bastante corta en 1925. Se ignora si fué añadida a la hora de retraducir el núcleo original, o si fué añadida después, al escribir la *Continuación.*

Hechas estas observaciones reveladoras, se puede concluir que el personaje U. Jugo de la Raza está constituído por unos ligeros toques vitales, cargados de dramatismo, es cierto, en medio de un mundo de meras posibilidades. Es indudable que Unamuno no ha querido construir un personaje. Simplemente ha ensayado con este *embrión* de personaje. Es—si se ensayara una comparación excesivamente mecánica—como un juguete a medio armar, sin ajustar aún los engranajes, al que con la mano se hace ensayar, sin vida propia, algunos movimientos. En cierta manera se puede decir que no se ha desprendido del cordón umbilical que lo une al creador. Jugo de la Raza es, en más de una ocasión, un mero juego de posibilidades, pero indudablemente realiza una función importantísima. En cuanto se le otorgue su sentido propio en el curso de la investigación, aparecerá translúcido y significativo. Hay que recordar por el momento que, en cierta medida—y grande—, es un personaje autobiográfico.

También hay que observar que la historia de Jugo de la Raza no termina. Aunque Unamuno se niega desde el primer momento a finalizarla (pp. 109-110), más adelante sugiere una especie de 'solución', pensando si le haría perder la memoria y la voluntad—sexta aventura—(pp. 115-116).

En adelante, Unamuno sólo conversa sobre el personaje, negándose definitivamente a darle un final a su historia. La novela que se hace, no la que se cuenta, no termina (pp. 119-120). Léase este texto significativo:

> Y ahora, para qué acabar la novela de Jugo? Esta novela y por lo demás todas las que se hacen y no que se contenta uno con contarlas, en rigor, no acaban. Lo acabado, lo perfecto, es la muerte, y la vida no puede morirse *(CN.*, 119) [1].

De las seis presentaciones, las que ofrecen *mayor plasmación imaginativa*, en orden de intensidad, son: la primera, la tercera y la quinta. Indudablemente la primera, a pesar de sus indicativos e indefinidos y su largo monólogo imprevisto, está ligada a la creación del personaje hecha por su autor en persona y por los hipotéticos empleados en dicha creación. Sin embargo, el lector se resigna a la presencia del autor en el acto de la creación y su lectura ingenua lo engaña en la primera aparición. Tras esta presentación, que compromete la buena fe del lector, se da la primera ruptura violenta de la ficción que lo obliga a leer consciente de las inseguridades del ensayo de novela. El lector ha perdido, tras la primera presentación, la ingenuidad inicial y adquiere una desconfianza que lo libera y le impide caer en un nuevo engaño.

Sin embargo, a pesar de que no hay novela, bastan los dramáticos momentos del encuentro con la muerte y de la rebeldía para que el lector haga vivir en su imaginación un personaje que está lo suficientemente caracterizado y 'vivo' precisamente por su angustiada lectura de una novela—leer o no leer—, y por su insegura vida de 'lector' y de personaje de una novela que no se escribe. Justamente todas las fórmulas hipotéticas del relato, las declaraciones del autor sobre la inexistencia de la novela, la presencia del autor rompiendo el marco de la ficción, ensayando y negándose a crear la novela y a darle un fin—esto último prueba que en alguna manera existe la novela—, constituyen la vida angustiosa del personaje.

Hay que reconocer, en el esquema aparece muy claro, la falta de un 'sistema' en los procedimientos literarios de

la narración; sin embargo, se alcanza a expresar la situación espiritual del autor hecha de inseguridades, de posibilidades, ante el fracaso político que le revela la caducidad de su personaje político y de la vida personal. Su angustia está claramente expresada. Y el lector puede, perfectamente, recibir la 'comunicación' del mensaje. Y Unamuno no sólo logra que el lector se interese por las angustias del personaje—y del autor—, sino que le causa una cierta simpatía. El personaje debería afirmarse, salvarse en la creación literaria, vencer a la vida insegura, nacer definitivamente y enfrentar y superar la muerte en opinión del lector. A través del personaje autobiográfico, Unamuno ha logrado provocar esa compasión que reclama para él mismo.

Unamuno cumplía así lo que en setiembre de 1924 escribía en *Al rededor del estilo,* oponiéndose a la aparente vida de las obras de clave, cuyos sujetos están tomados de la realidad y disfrazados con evidente inautenticidad estética: «Pero yo os digo que muchas de esas obras—de clave—son obras muertas, y que se puede hacer una obra henchida de vida, palpitante de ella, tomando por protagonista a un muñeco» [2]. Jugo de la Raza nacía, es cierto, de don Miguel, era él mismo, pero al evitarse todo realismo histórico y toda intención de escribir una obra de clave, avanza hasta los derroteros de la novela existencial. Unamuno era capaz de hacer vivir al muñeco que es Jugo de la Raza. Y este ensayo de personaje autobiográfico ejemplar cumplía, en su aventura, lo que Unamuno había escrito en *Al rededor del estilo:* «No mantiene viva a una obra el interés del cuento, sino el de la manera de contarlo» [3].

REALIDAD DEL RELATO DE JUGO DE LA RAZA (1925)

			p. 59-61	Situación espiritual del autor [Dic. 1924]
				← Suspensión de la labor hasta el 15-VII-25
			64-71	Propósitos literarios del autor Reflexión sobre técnica y géneros literarios Variación del proyecto original
?	*Unamuno creando* Hipotéticos		72	Resumen Creación del personaje
1	Pte. de Ind.	Iª	72-73	Descripción del personaje
	Pte. de Ind.	Iª	73-74	Encuentro del libro y de la amenaza de muerte
p. 75: Monólogo largo p. 76: Reflexión	Indefinidos	Iª	74-76	Angustias frente a la muerte Inquietud por saber cómo acabará la novela y miedo a continuar leyendo
			p. 76	← *Ruptura de la ficción*
p. 81 y 82: reflexiones	Hipotéticos Indefinidos	IIª	80-83	Compra del libro Nuevas angustias Quema del libro
			p. 83:	*Ruptura de la ficción*

2				
p. 89: reflexión	Indefinidos	IIIª	88-89	Al día siguiente, inquietud por saber cómo acabará el libro
p.92: reflexión	*Unamuno manejando* Hipotéticos	IVª	91-92	Viajes de Jugo Hallazgo de otro ejemplar
[p. 96: reflexión]	↕ (igual técnica [1927])		92-96	Viaje por tierras vascas Abandonaríase la lectura
3	*Unamuno manejando* Hipotéticos			
p. 106-107: Monólogo largo		Vª	106-107	Vacilaciones angustiosas entre leer y no leer Rebeldía Leeríase, recomenzando Angustias por saber cómo acabará la novela, y cómo acabará el personaje, lea o no.
				p. 107 ⟵ *Ruptura de la ficción*
				109-110 ⟵ El autor se niega a finalizar la novela
	Unamuno manejando Hipotéticos	VIª	115-116	Suposición de perder la memoria y la voluntad
				p. 117: ⟵ *Ruptura de la ficción*
				119-120: El autor se niega a finalizar la novela

Al lado de este extraño personaje construído con plena intención autobiográfica y la novela de su lectura de la novela, aparece constantemente, interrumpiendo, el autor don Miguel de Unamuno en un plano de *memorias* documentales directas sobre los sucesos de 1924-25. Unamuno tenía conciencia de que *Cómo se hace una novela* tenía algo de memorias cuando la denomina así en 1927 *(CN.*, * 105). Y escribía su obra tratando de hacer «historia para siempre» *(Cm.*, 46).

Antes de iniciarse el relato novelesco aparecía, según se ha visto, este plano de *memorias* (pp. 59-64) enlazado al relato como su 'humus vital' e 'intención artística' de las que nacía la novela de Jugo de la Raza. Tras cada presentación del personaje novelesco, aparece el autor con el plano de *memorias;* es necesario, por lo tanto, estudiar el 'sistema' de nexos que enlazan los dos planos.

«Y entretanto yo» (p. 76), dice Unamuno al introducirse por primera vez. Y nos cuenta su marasmo espiritual aprovechando como enlace las vacilaciones entre leer o no leer del personaje Jugo, que teme morir, para hablar de sus vacilaciones entre actuar o no actuar en la política, temeroso el autor de ser devorado por sus actos políticos y de morir para siempre. En otra oportunidad empieza por recordar su lectura de Mazzini; éste hablaba de un hogar apagado en su corazón—el desánimo de Unamuno—, y Jugo de la Raza acababa de quemar la novela (p. 83), para luego continuar con una confesión personal sobre las dudas que tiene de su salud mental tal como las tenía también Jugo de la Raza. *¿Cómo acabará la historia?* es la pregunta que une a Jugo—preguntándose el fin de la novela que lee—y don Miguel—sobre el fin de la historia política que vive—(p. 89). Jugo pensaba leer hasta donde se pudiera entrever cómo acabaría la historia; don Miguel, que escribe de cuando en cuando documentos políticos, al recibir noticias de Marruecos se pregunta si el resultado de esa campaña le permitirá volver a España. Interrumpe, dice, una novela para volver a la narración de la otra (p. 96). El tema de la muerte liga los dos planos a base del refrán «todo el mundo se muere» (p. 107). Unamuno piensa hacer perder la memoria

y la voluntad a Jugo, como la han perdido, por enfermedades. algunos políticos. Don Miguel teme por su propia salud, pues una enfermedad lo colocaría en la situación de vencido y su figura inútil para la lucha podría ser utilizada por el enemigo (pp. 116-117). Paso a paso, don Miguel alimenta el plano alegórico de la novela con el 'humus vital' de sus memorias documentales. Salvo el primer enlace, en el que las circunstancias preceden a la creación del personaje, en todos los demás se adelanta el plano de la novela. De esta manera 'destaca' la novela en el conjunto de la obra. Indudablemente que el personaje nace de la experiencia histórica de Unamuno, pero literariamente la relación es inversa. Sin embargo, alguna vez, Unamuno declara la anterioridad de su experiencia (pp. 89 y 116-117). Al añadir los viajes de Jugo de la Raza por tierras vascongadas, entre corchetes en 1927, también lo hace de la última manera (p. 92), quizá porque escribe dentro de los moldes de la *Continuación,* en la que se advierte una más desenfadada declaración del proceso que va de la experiencia a la literatura. La autobiografía directa, es decir, el plano de memorias va ganando cada vez mayor espacio conforme avanza la obra.

En las últimas páginas del núcleo primitivo de 1924-25 se termina con el 'desdoblamiento' literario y, fundiendo los dos planos, don Miguel en persona se lanza sobre el lector con preguntas inquietantes. Es necesario estudiar las preparaciones y los enlaces creados para lanzar las preguntas 'comprometedoras' al lector. «Todo el mundo se muere», era el refrán que decía, tras su rebeldía, resignado ya, Jugo de la Raza (p. 107). Don Miguel se rebela y lanza su anti-silogismo, apoyándose en las palabras de Jugo, para defender la inmortalidad a base de Cristo (pp. 107-108). Cita luego la enumeración que hace Mazzini de los amigos que mueren (página 109). Y con toda esta carga se lanza sobre el lector para decirle que no debe preocuparse de cómo acabará Jugo de la Raza. Jugo había venido preocupándose de cómo acabaría la historia del narrador de la novela que leía; pero, amenazado por éste, temía por su propia vida. Don Miguel no quiere contar al lector el fin de la novela y lo invita a preocuparse de cómo ha de acabar el lector mismo (pp. 109-

110). Estos son los enlaces de preparación para crear el clima que le permita lanzar la pregunta sobre el lector.

En las páginas 119 y 120 encontramos otro *enfrentamiento* con el lector. Unamuno invita a hacer el sueño de la vida como salvación (pp. 118-120). Se niega a acabar la novela. Lo acabado es la muerte. La novela que se hace, distinta de las que se cuentan, no acaba. No quiere ofrecer una muerte de novela realista (pp. 119-120) y termina por enfrentarse con quien se obstine en preguntar por el fin de Jugo:

> A despecho de lo cual algún lector volverá a preguntarme: «Y bien, cómo acaba este hombre?, cómo le devora la historia?» Y cómo acabarás tú, lector? Si no eres más que lector, al acabar tu lectura, y si eres hombre, hombre como yo, es decir: comediante y autor de ti mismo, entonces no debes leer por miedo de olvidarte a ti mismo. *(CN.*, 120).

Y Unamuno trata de que el lector se aleje de la lectura, una vez que haya recogido la problemática, para que reflexione sobre sí mismo. Y el libro casi acabaría con la invitación al lector a que no lo lea.

Para finalizar el núcleo original de la obra, conversando con el lector, vuelve a lanzar la pregunta desde sí mismo —sin la andadura novelística—, confesando su voluntad de no morir y encarando al lector con la muerte: «En todo caso y por lo demás no quiero morirme no más que para dar gusto a ciertos lectores inciertos. Y tú, lector, que has llegado hasta aquí, es que vives?» *(CN.*, 121).

Mirada la obra desde este enfrentamiento con el lector, aparece como dispuesta para el ataque. Don Miguel ha prestado vida al personaje autobiográfico, ha hecho de él un interesantísimo personaje 'problemático' con el cual es capaz de preocupar a sus lectores. Y en cuanto ha creado la tensión y nace en el lector la pregunta sobre el destino de Jugo de la Raza, acaba con el 'desdoblamiento literario' de sí mismo y aparece él, en persona, para enfrentar al lector. Fundido el doble plano de la obra, reabsorbido el personaje, don Miguel lanza preguntas comprometedoras para hacer participar al lector en la problemática e invitarlo, casi al terminar la obra, a no leer y a reflexionar, en cambio, sobre sí mismo.

Como recordando el carácter autobiográfico de la novela de Jugo de la Raza, sus derechos sobre ella, el autor dice en una de las fórmulas introductivas del relato novelesco: «Volvamos a la novela de mi Jugo de la Raza, de mi lector, [4] a la novela de su lectura, de mi novela» (p. 91).

Es conveniente observar en qué medida la novelita vacila entre el personaje y la acción. Unamuno se refiere constantemente a *su* Jugo de la Raza. En las referencias a la novela 'ensayada' la llama 'la novela—o la historia—de Jugo de la Raza' (pp. 76, 80, 88, 91, 106, 117-119; *Ct.*, 132, 156). Otras veces, y al mismo tiempo, la llama la novela 'de la lectura de Jugo' (pp. 80, 88, 91). Alguna vez vuelve directamente a Jugo al reiniciar la narración (p. 115). Pero, en verdad, el personaje queda caracterizado por la acción como el 'lector' (pp. 84, 88, 91). Es decir, desde el personaje se concibe la acción y ésta lo caracteriza hasta darle una personalidad suficiente. Es difícil decir si en esta conjunción, en tan pequeño relato, predomina la acción, al parecer poderosa, pero que está constituída solamente por un juego de posibilidades, un vaivén entre leer y no leer, o predomina el personaje, al parecer desvitalizado, pero que cobra realidad en las violentas dudas y temores que lo acongojan. El que la novela humana carezca de «argumento» *(Cm.*, 55) y el «yo desconocido e inconocible» de Jugo *(CN.*, 73) nos hacen pensar en la *necesidad* de destacar la acción; pero se hace una novela «para hacerse el novelista» *(Ct.*, 157), al contar cómo se hace una novela se cuenta «cómo se hace un novelista, o sea cómo se hace un hombre» *(Ct.*, 149). Desde una nueva ontología se insiste en la faena creadora, pero, dentro de esa misma construcción abierta al absoluto, se trata de fundar *para siempre* la personalidad.

PREPARACIÓN DE LOS ENFRENTAMIENTOS CON EL LECTOR
(Fusión de los planos)

ENLACES ENTRE EL PLANO DOCUMENTAL Y EL NOVELESCO

		IVª	91-92	Jugo se propone leer hasta poder atisbar cómo acabará la novela ↓ [pp. 92-96: Jugo viaja por Vasconia] (↑)
			96-104	Unamuno aguarda noticias de Marruecos, preguntándose si el resultado de la campaña le permitirá volver
Don Miguel propone su anti-silogismo contra el refrán: «Todo dios se muere» (pp. 107-108)		Vª	106-07	Jugo sabe que morirá, leyendo, o no, la historia. ← < Refrán: «Todo dios se muere.»
			107-09	Tema de la muerte Mazzini enumera a todos los que han ido muriéndose
Muerte. '¿Cómo acabarás tu?'			109-110	Unamuno se niega a dar fin a su novela
			110-15	
		VIª	115-16	Jugo perdería la memoria y la voluntad, víctima de alguna enfermedad ↓ (↑)
Unamuno invita al lector a hacer el sueño de la vida como salvación (p. 117-118)			116-19	Personajes políticos que tuvieron la desgracia de quedar inválidos. Unamuno teme tal desgracia

a) Lo acabado es la muerte *b)* No te olvides de ti *No leas* (casi al finalizar)	119 y 120	Unamuno se niega a dar fin a su relato Lo acabado es la muerte 'Tú, comediante y actor de ti mismo, ¿cómo acabarás?'
	120-121	No quiero morirme
¿Y, TÚ, VIVES?	p. 121	[*No se consideran los añadidos de 1927]

b) La «Continuación» y otros añadidos

El estudio estructural del núcleo primitivo permite observar que, a pesar de su propia unidad interna, puede recibir prolongaciones y añadidos sobre sus 'formulaciones hipotéticas' y su carácter de 'inacabado', sobre su propia apertura a todas las posibilidades, sobre su contenido meditativo, sobre sus referencias autobiográficas condicionadas por el momento histórico. Se puede pensar que existe la posibilidad de entablar nuevos diálogos con el lector, planteárle nuevas preguntas comprometedoras—en realidad siempre la misma pregunta con nuevos giros y perspectivas—, a pesar de la fusión de los planos.

En 1927 integra la edición de la obra el *Portrait d'Unamuno,* traducido por don Miguel. Este trabajo da lugar a un comentario no muy breve como se lo había propuesto Unamuno *(Pr.*, 15), delatando que el estudio de Cassou está incluído, como Unamuno afirmaba, «para comentarlo» *(Cm.*, 35). Este *Comentario* está constituído por unas valiosas páginas que sirven para ampliar y precisar temas, motivos e imágenes fundamentales de la obra primitiva. El pensamiento dialógico de Unamuno cobra pie en las observaciones de Cassou. Ahora bien: las observaciones de Jean Cassou nacían en gran parte de *Cómo se hace una novela*—núcleo primitivo—, obra que había traducido para el *Mercure de France* y que posiblemente le había causado una gran impresión. De tal manera, que cuando el autor discute con Cassou—aceptando, negando, explicando siempre [5]—, en realidad no hace otra cosa que aclarar su propia obra al contacto con una interpretación que de él había hecho Cassou a base de la obra que se está estudiando. El título mismo de *Comentario,* por ejemplo, revela la aceptación de un juicio de Cassou para después aclararlo (Cf. *Rt.*, 26, y *Cm.*, 35). El traductor y crítico pensaba que Unamuno no había escrito sino *comentarios,* libros de *comentarios.* Unamuno acepta que su *Paz en la guerra* fué un comentario de la guerra carlista de 1873-76 *(Cm.*, 47), pero sólo tras observar que la *Ilíada* y *La Divina Comedia* eran comentarios *(Cm.*, 35), y tras con-

siderarse a sí mismo como un comentador de los libros de la Naturaleza y de la Historia que había escrito Dios *(Cm.*, 38). Unamuno termina por considerar que el mundo y la vida son «comentarios de comentarios y otra vez más comentarios» *(Cm.*, 55) alrededor de una especie de vacío, cuyo último sentido veremos más adelante. Es decir, esta crítica le permite, asimilada a su alegoría fundamental del libro de la vida, revelar nuevas perspectivas de su pensamiento.

El *Prólogo* de Unamuno a la edición de 1927 es naturalmente útil, dentro de su brevedad, para la investigación.

Tanto el *Comentario* como el *Prólogo* no afectan, claro está, sino externamente y en un sentido explanatorio, a la íntima unidad literaria de la obra primitiva. En cuanto al sentido de ella, lejos de oscurecerlo, lo esclarecen en más de un punto.

Hay que analizar ahora las características de las partes nuevas que pueden afectar a la unidad estructural y al contenido del relato primitivo.

En 1927 aparecen pequeños comentarios añadidos, entre corchetes, al texto primitivo de 1924-25. Parece que don Miguel estaba decidido a no respetar la traducción francesa. Confiesa en el *Prólogo* que, viviendo la historia de 1927, le va a ser imposible mantenerse fiel «a aquel momento que pasó». Advierte al lector que el texto «disentirá en algo del que traducido al francés apareció» en 1926 *(Pr.*, 15). Sin embargo, respetuoso de su *yo* de entonces, al terminar su *Comentario*, dice de su retraducción: «Y como no me es posible reponerlo sin repensarlo, es decir, sin revivirlo he de verme empujado a comentarlo» *(Cm.*, 54). Y así nace un *comentario* permanente entre corchetes en el cuerpo mismo de la retraducción del núcleo original de 1924-25. Además, existen pequeñas modificaciones del texto francés que no aparecen concretamente señaladas [6].

Existen veinte añadidos entre corchetes [7]. La casi totalidad de ellos se ligan fácilmente al párrafo del núcleo original a que siguen y casi todos están dentro del ritmo intelectual y emocional de la obra, casi siempre corroborando su antigua actitud, sin provocar, la gran mayoría de las ve-

ces, ninguna distancia grave entre los párrafos separados por ellos. Dos se añaden al plano *novelesco:* uno largo (pp. 92-96) y otro que es sólo una frase (p. 107); los demás incrementan, con variada dimensión, el plano de *memorias.*

Hay tres añadidos de tipo político que poseen poca oportunidad. El primero cobra pie con fortuna, pero con sus alusiones a la tierra vasca no se liga bien a lo que sigue (pp. 61-64). Otro es, quizá, el añadido de las páginas 104 y 105, cuyo nexo es arbitrario—deja escapar la pluma y declara que se ha añadido la frase sin corchetes (p. 104)—, aunque al final trata de justificar la inserción con decir que a ese comentario lo lleva la expresión de Mazzini «dolores de artista». Existe, finalmente, un añadido que rompe la continuidad del relato novelesco con una alusión violenta a la política; aunque ligado por la frase *aburrimiento soberano* —que ya era romper el marco de la ficción con un comentario del autor—, es, en verdad, un despropósito (p. 73) [8].

Es necesario examinar algunos casos de rectificaciones hechas mediante los añadidos, para ver el alcance real que ellas tienen.

En el añadido de la página 85 rectifica sus expresiones sobre la razón y la verdad. En 1924-25 creía que la razón —común—unía y que las verdades separaban. Tachado de loco, defendía *su* verdad. Aunque también es posible pensar en una amarga ironía de intelectual contra la razón social. En 1927, ya más seguro de sí mismo, tras haberse puesto a prueba, cree que la verdad une y las razones separan. *Su* verdad le resultaba ya más objetiva, mejor dicho, universal, y las razones—intereses quizá, o meras formas de pensar—quedaban relegadas a un segundo plano. En todo caso, la perspectiva de consideración es diferente, aunque la actitud vital sea la misma con sólo una variación de seguridad, de certeza, de autoconciencia. A la unidad de su pensamiento y de su actitud moral no afectan estas aparentes contradicciones. En el añadido se advierte que ya no duda de sí mismo. Y, en plan de Quijote sanchopancesco, dice acometer a los molinos para desengañar a quienes los creen gigantes. En 1924-25, exasperado, los consideraba gigantes por el mal que producían sin que los demás lo advirtiesen; en 1927,

frente a la cobardía de los demás que ven gigantes invencibles, él quiere demostrar que son apenas molinos de viento. Unamuno explica en el añadido: «Toda esa turbia filosofía sobre la razón, la verdad y la locura obedecía a un estado de ánimo de que en momentos de mayor serenidad de espíritu me curo» (p. * 85). Estas rectificaciones obedecen, por lo tanto, a una mayor serenidad y seguridad en el cumplimiento de su misión histórica. En nada cambian el sentido mismo de su antigua misión.

En la página 88 aparece un añadido para llamar a Jugo de la Raza «lector actor, del lector para quien leer es vivir lo que lee». Esta rectificación está elaborada tratando de advertir que Jugo es un lector auténtico; esto no contradice a la novela de 1924, sino más bien a las afirmaciones de la *Continuación* en las que se considera a Jugo un «mero lector» que padecía, pero no hacía la novela *(Ct.*, 140).

En la página 99 encontramos otra rectificación que no le sirve sino para reafirmarse en su actitud combativa. Más sereno, dice que se dejó llevar del desaliento cuando, para autocriticarse, ponía de relieve el perdón íntimo que lo unía con sus enemigos políticos. Tiene ya clara conciencia de que no hace un *papel*, sino que cumple un *deber:* «Yo puedo perdonarles lo que conmigo han hecho, pero lo que han hecho y lo que siguen haciendo con mi pobre patria, de eso no soy yo quien puede perdonarles» (p. * 99). Pero no se requiere esta rectificación para percibir la seguridad interior de Unamuno. Ya en 1924-25 alcanzaba a tener la conciencia de la autenticidad de su misión.

En la página 105 se rectifica: «Y ahora me percato de nuestro grande error de haber puesto la cultura sobre la civilización o mejor sobre la civilidad. No, no, ante todo y sobre todo la civilidad!» (p. * 105). La pasión le ha hecho tomar su viejo pensamiento para rectificarlo frente a los intelectuales que no saben ser ciudadanos. Es cierto que aquí prefiere a la cultura un valor más cercano, aunque cultural también, a la vida misma; pero, en todo caso, esta rectificación no divide a las dos partes de la obra estudiada. Tiene otros alcances.

En la página 107 aparecen dos rectificaciones idénticas,

muy cortas, en el plano novelesco y en el documental, para dar la expresión popular auténtica que corresponde a la frase vertida.

Finalmente, en las páginas 117-118 rectifica su desborde pasional poco cristiano. Pensaba que el no querer que le perdonasen, aunque rechazara un orgulloso y rencoroso perdón encaminado a utilizarlo en juegos políticos, era, de todos modos, una soberbia luzbelina.

Como se puede apreciar mirando la obra, los añadidos entre corchetes conservan más o menos las proporciones materiales del núcleo original. Y en cuanto al sentido de la obra misma, no es posible descubrir una desviación intencionada—ni subconsciente—de la confesión inicial.

La *Continuación* de 1927 está íntimamente unida a las estructuras literarias y al sentido del núcleo primitivo de 1924-25. Al iniciarla, el 4 de junio, el autor precisa que ha continuado la novela histórica, su comedia o tragedia personal, la de España, la de Europa y la de la Humanidad entera *(Ct.*, 125). Y ofrece al lector seguir la narración de 1924-25:

> Y a fines de agosto de 1925 me vine de París acá, a Hendaya, a continuar haciendo novela de vida. Y es esta parte de mi novela la que voy ahora, lector, a contarte para que sigas viendo cómo se hace una novela *(Ct.*, p. 127).

Esta es, pues, la causa de la prolongación del núcleo original por medio de una *Continuación*. Pero es indudable que estas circunstancias parecen exigir únicamente la continuación del plano documental. Después del primer intento de continuar la obra, el autor deja de escribir doce días. Debe recordarse que después de empezar el núcleo primitivo también se había detenido, aunque obligado por preocupaciones distintas a las de ahora. Entonces buscaba los caminos de la expresión; ahora, posiblemente, medita sobre la necesidad de conservar las estructuras del núcleo primitivo. Cuando reinicia la labor, dice haber estado «rumiando el pensamiento de cómo habría de terminar la novela que se hace» *(Ct.*, 127). Y ofrece las siguientes explicaciones:

> Porque ahora quiero acabarla, quiero sacar a mi Jugo de la Raza de la tremenda pesadilla de la lectura del libro fatídico, quiero llegar al fin de su novela como Balzac llegó al fin de la novela de Rafael Valentín. Y creo poder llegar a él, creo poder acabar de hacer la novela gracias a veintidós meses de Hendaya. *(loc. cit.)*.

En efecto, el autor ha advertido, al adicionar la obra, la necesidad de conservar las estructuras. La *Continuación* no sólo debe servir para escribir unas cuantas notas más sobre sus experiencias políticas o personales—plano de *memorias* documentales—, sino para desarrollar en alguna manera, tratando inclusive de darle un fin, la aventura de U. Jugo de la Raza. Y en esta ocasión se puede observar una vez más la línea que va desde el 'humus vital' hasta el personaje autobiográfico novelesco.

En las páginas 132-133 aparece una posibilidad más—en formas hipotéticas también—del relato de Jugo de la Raza. Esta nueva aventura aparece, como se ha visto, entre corchetes, en las páginas 92 a 96. Jugo de la Raza renunciaría a la lectura del libro y en su tierra nativa se encontraría con su niñez y con el hombre interior. Nace esa aventura de la experiencia personal de Unamuno en tierras vascas que lo ha llevado a ver el final de la novela de Jugo *(Ct.*, 132). En la *Continuación* casi no existe propiamente un *relato*, sino más bien una reflexión. No se puede saber si Unamuno escribió al redactar la *Continuación* la narración que figura añadida entre corchetes en el cuerpo del núcleo primitivo. En este caso habría preferido sólo *conservar*—y no desarrollar—las estructuras en la *Continuación* y reforzarlas, frente a los añadidos documentales, en el núcleo original de la obra. De haber escrito antes el relato que aparece añadido entre corchetes, el hecho de recogerlo con apenas un toque alusivo, sin intención narrativa, en las páginas 132-133 de la *Continuación* delata también su preocupación de conservar las estructuras. Concluído el toque 'novelístico' (?), Unamuno aparece explicando por qué hace volverse niño a Jugo (p. 134). Don Miguel se pregunta si así podría acabar la novela, aunque quita 'realidad' a dicho fin con la pregunta y lo deja como una mera posibilidad. *(Ct.*, 139).

En las páginas 139-140 juzga a su personaje como lector pasivo para encararse con el lector y hacerlo participar en el proceso creador de la novela y la vida, faena común, y le pide perdón—y se lo pide a sí mismo—por no haber querido decirle cómo acababa la novela del personaje. Quizá, pensamos estar en lo cierto, se refería a la necesidad de descubrir mucho más claramente el fenómeno de la creación de la persona, a la necesidad de declarar más explícitamente la común creación de autor y lector en la novela de la vida (pp. 140-141). La novela de Jugo era la novela de Unamuno, el autor, y la novela del lector.

Unamuno se pone en relación directa, de diálogo, con el lector. Y, como lo había hecho en el núcleo original, tras hacer constar la problemática de la creación de sí mismo—su vida como *problema* y como *proyecto* y *trayecto*, camino de la inmortalidad, haciéndose un alma—, contraponiéndose a sus antagonistas políticos, Unamuno da por concluída la obra el 17 de junio de 1927. Pero más tarde se arrepiente y sigue escribiendo tras confesar, al reiniciar la labor el martes 21: «No sé bien lo que es esto, pero debe de ser como la vida y su novela, que nunca terminan. Y como la historia» (*Ct.*, 144). Una vez más aparece la declaración de que la novela no termina.

Hay que señalar que Unamuno continúa escribiendo el 21 de junio gracias a que recibe *La Prensa*, de Buenos Aires, del 22 de mayo de ese año. Aquel periódico traía un artículo de *Azorín* sobre Jacques de Lacretelle. El hecho de escribir un diario para explicar la composición de la novela escrita, comentado por *Azorín*, ofrece a Unamuno la posibilidad de hacer más reflexiones sobre su propia obra y sobre el sentido de ella. Puesto a escribir aquel día, continúa escribiendo muchos días más. Hay que hacer notar cómo los párrafos finales de los comentarios escritos el 30 de julio, el 3 de agosto y el 5 de igual mes tienen un cierto carácter conclusivo, como si el autor hubiese estado dispuesto a terminar la obra cada uno de esos días y como si, al ser asaltado por nuevas reflexiones, se viera obligado a continuar.

En el último tramo de la obra reaparece, muy incidentalmente, Jugo de la Raza cuando don Miguel piensa una

nueva posibilidad de dar fin a la historia de su personaje a consecuencia de una de sus experiencias personales:

> No sería lo mejor que acabase la novela de mi Jugo de la Raza haciéndole que abandonada la lectura del libro fatídico se dedique a hacer solitarios y haciendo solitarios esperar que se le acabe el libro de la vida? *(Ct.*, 156).

De esta manera termina por quitar 'realidad' al posible final con el hallazgo de la niñez. En esta aparición del personaje el autor ha intervenido para hablar de la posibilidad y ha utilizado un hipotético. Para enlazar *memorias* y *relato novelesco* se aprovecha no sólo el juego de los solitarios, sino que se piensa en que Bouvard y Pecuchet terminaron de escribientes; así, Jugo terminaría de jugador de solitarios. Después se une, sobre la consideración de la *vida* como *vía*, el plano novelesco con las páginas del plano documental que le siguen.

El final de la obra, esta vez el verdadero final, sirve, como era de esperar, para la contraposición de dos actitudes políticas: una novela auténtica y una sombra de acción, Unamuno y Primo de Rivera (p. 159). La contraposición ha sido preparada por el tema de política y religión (pp. 158-159) y por el distingo *lux-lumen*. Unamuno dialoga con el lector diciéndole que él, Unamuno, está para alumbrarle y no para lucirse. Finalmente se establece, sobre estos elementos, la contraposición en presencia del lector: aparece la auténtica acción que alumbra y la lucecita, el fuego fatuo que no alumbra, de sus enemigos políticos.

REALIDAD DEL RELATO DE JUGO DE LA RAZA

Preparación de los enfrentamientos con el lector		Enlace entre el plano documental y el novelesco
	pp. 125-27	Contará las nuevos sucesos de su historia personal
		← Detención de la obra hasta el 16 de junio (pp. 127 y 129)
Unamuno *decide acabar la novela*	127-132	Acabará la novela con la experiencia de Hendaya. Su vida le ha llevado a ver el final de Jugo. ↓
Hipotéticos I.ª	132-133	En su tierra natal, Jugo descubriría su niñez y su hombre interior ↓
↑ *Unamuno explica* Conversación sobre Jugo	133-141	○ Declaración de por qué Jugo se hace niño. Pregúntase si acabaría así el relato. ○ Jugo sería un lector pasivo. ↑ Unamuno declara por qué hace que Jugo se vuelva niño
← Jugo, lector pasivo ←		
p. 140: 'Lector, no seas pasivo'		← Da por terminada la labor el 17 de junio

Cómo hay que hacer la novela

← p. 143: problema → trayecto: *hacerse*
← pp. 143-144: enfrentamientos: político-literato
→ p. 144: Al finalizar: *Así se hace, lector*

144-156

→ Continúa el relato el 21 de junio

Unamuno relata sus juegos de solitarios
Flaubert escribe, en su ocaso, Bouvart y Pecuchet, que terminan de escribientes

Unamuno manejado
Hipotéticos
II.ª

156

Olvidando el libro, Jugo se dedicaría a hacer solitarios

Terminaría de jugador de Solitarios

La vida, la vía

pp. 158-159: política y religión

Vía y patria

→ p. 159: 'Estoy para alumbrarte, lector'
[Delante del lector, testigo]
p. 159: Contraposición: político-literato

156-159

Así, pues, esta confesión autobiográfica está realizada en un doble plano de memorias documentales y de novela autobiográfica que guardan equilibrio en 1924-25 y se desequilibran más tarde, al preferir en 1927 la auto-exposición directa, ganada ésta por una fuerte tensión meditativa. En 1924-25 se perfilaba un personaje autobiográfico en un ensayo de novela ejemplar en medio de un 'espacio' de *memorias*. En 1927 las memorias documentales ganan terreno—'espacio'—y lo pierde el personaje autobiográfico de quien casi sólo se conversa, se alude a él, sin que realmente se desarrolle alguna nueva posibilidad de aventura. En la *Continuación* las 'presentaciones' aparecen mostrando la señal de su origen, su dependencia del plano de memorias. En dos oportunidades, y al finalizar el núcleo primitivo de la obra, Unamuno se enfrentaba al lector para contagiarle su preocupación por la muerte. En una oportunidad más, en la *Continuación* de 1927, aparece utilizando el diálogo directo con el lector para mostrarle el fenómeno de la creación de la persona y, dentro del mismo sentido de la metáfora *la novela de la vida*, dos veces ocurre la contraposición política en presencia del lector testigo. Indudablemente, el diálogo con el lector es casi ininterrumpido en la *Continuación* de 1927, sobre todo, a partir de la página 140, como si el autor se hubiera sentido mucho más cerca del lector que en 1924-1925, como si se sintiera mucho más sereno, menos agobiado por la soledad.

Hay otro fenómeno que es necesario señalar en *Cómo se hace una novela*. Si bien en el núcleo original de la obra, a pesar de la agobiadora preocupación por el tiempo y la eternidad, Unamuno no consigna fechas en las páginas con que pretende salvar cada instante del olvido y del marasmo, en 1927 se preocupa de consignar, casi como en un diario, las fechas. Resulta curioso que no haya datado las páginas de 1924-25 al escribirlas. Es un fenómeno que delata en qué medida su propio afán de ahondar en el instante, ansioso de atrapar la eternidad, le hacía perder la conciencia de los días. Recordemos que don Miguel fué enemigo de los diarios en cuanto éstos podían implicar la esclavitud de la persona a

la página escrita. Y por su temperamento—a pesar de sus ensimismamientos juveniles—que buscaba la comunión con el prójimo, de persona a persona, en relación esencial, sobre todo, tras la experiencia religiosa de 1897, movido por un sentido apostólico de la vida—del que pendía una actitud antropológica contemporánea—, abandonará el diario y escribirá su diario, día a día, confesándose públicamente. Unamuno evita el solipsismo religioso moderno—protestante—y el filosófico—cartesiano—para insertarse en la actitud 'integralista' española del primer contemporáneo de Europa [9].

En la *Continuación* Unamuno apunta sus recelos contra la esclavitud del diario que podía provocar la falsificación de la persona. Pero no por ello deja de reconocer la posibilidad de un diario auténtico, a la medida de la confesión vertida. Empieza por reconocerse hombre de diario, de diaria insistencia en los mismos temas fundamentales desde diversas perspectivas. Piensa que los hombres de diario o de autobiografías y confesiones,

> San Agustín, Rousseau, Amiel, se han pasado la vida buscándose a sí mismos,—buscando a Dios en sí mismos—y sus diarios, autobiografías o confesiones no han sido sino la experiencia de esa rebusca. *(Ct.*, 148).

Desde este punto de vista, y considerando la cotidiana expresión de sí mismo, la búsqueda diaria, la creación de cada día, escribe:

> Es lo propio del hombre del diario, del que se confiesa, el repetirse. Cada día suyo es el mismo día.
>
> Y ¡ojo con caer en el diario! El hombre que da en llevar un diario—como Amiel—se hace el hombre del diario, vive para él. Ya no apunta en su diario lo que a diario piensa, sino lo que piensa para apuntarlo. Y en el fondo ¿no es lo mismo? *(Ct.*, 148).

Indudablemente, en esta atracción y, a la vez, temor por el diario se encuentra el problema fundamental del escritor y de la literatura auténticos. Pero también, y en el fondo, se encuentra el riesgo de la vida misma como creación de la persona humana. El proceso artístico de la creación, mez-

cla de inconciencia virginal y de conciencia severa, jugando con los elementos naturales, informándolos de espíritu, se mueve en los peligrosos límites de la autenticidad y la falsificación.

Consciente de los riesgos, al advertir que las memorias documentales desbordan todo límite, ponen en peligro las estructuras de la obra y se acercan a la anotación diaria, Unamuno busca poner punto final a la obra:

> ¿Es que voy a caer en aquello de *nulla dies sine linea*, ni un día sin escribir algo para los demás—ante todo para sí mismo—y para siempre? Para siempre de sí mismo, se entiende. Esto es caer en el hombre del diario *(Ct.*, 155-156).

Todo el sentido de expresión de la experiencia antropológica que posee su obra no puede encerrarse en un diario formal. Diario perpetuo es la obra de Unamuno que, llena de una asombrosa vitalidad, adquiere formas literarias peculiares que se acercan a la vida, alejándose de estructuras tradicionales. En este sentido, *Cómo se hace una novela*—entre tantas otras obras del autor—ha escapado, principalmente, a la posibilidad de ser un diario y se ha desenvuelto, ha adquirido vida, en una forma peculiar que, evitando tradicionales módulos de creación literaria, expresa fielmente la más honda experiencia unamuniana de la existencia y la sobre-existencia [10].

El 'humus vital' alimenta todas las estructuras de *Cómo se hace una novela.* Alimenta la autobiografía en su doble plano, documental histórico de memorias y literario de novela autobiográfica [11]. Si bien toda autobiografía posee esta doble vertiente, la obra estudiada ofrece peculiaridades que la convierten en una obra original dentro de la literatura de confesión. El plano literario ha sido reforzado mediante un ensayo de novela, autobiográfica también. De tal manera que, si es cierto que se incrementa así la dosis literaria de la obra, también se incrementa la dosis documental, puesto que aquella novela resulta un documento histórico. En ella se depura, frente a las memorias políticas de 1924-25 y 1927, muchos años—y quizá no precisamente tiempo—de la más honda experiencia íntima. La vida y el espíritu del autor

están alegorizados en ella. En verdad, ella alcanza a resumir toda la problemática de la vida entera de Unamuno. *Memorias*—plano documental—y *novela autobiográfica*—plano literario—se conjugan en esta obra. El carácter fuertemente 'personal' y lleno de valor antropológico del sujeto—objeto de sí mismo—, auto-expositivo de las memorias políticas empieza a centrar la obra sobre la 'persona', dejando en segundo plano de semi-oscuridad a la 'circunstancia' y acercándose a la 'autobiografía'. Ahora bien. El ensayo de novela autobiográfica ejemplar cuyo personaje es Jugo de la Raza, a pesar de sus pocas páginas, es evidentemente una novela. El desarrollo de las posibilidades planteadas habría exigido mayor 'espacio', pero el espacio que tiene la obra en el plano documental, y el que supone la vida exuberante de don Miguel que siempre está presente en su obra, es el que pertenece al ensayo de novela. Por lo tanto, la historia de Jugo de la Raza no es un cuento largo ni una novela corta, sino una novela cuyo 'espacio' juega en el terreno de las posibilidades, contando con una *realidad* más amplia, de verdadera creación, de la que participa la imaginación del lector. Ahora bien. El ensayo de novela autobiográfica ejemplar hace cobrar una mayor estructura literaria al plano de memorias e intensifica el carácter 'personal', autobiográfico, de ellas. La problematicidad de la novelita autobiográfica centra aún más la atención sobre el sujeto narrador de las memorias, convirtiéndolo en el sujeto de una autobiografía. Dentro de la literatura de confesión, el conjunto resulta una original *autobiografía novelesca*. En *Cómo se hace una novela* se ha reforzado tanto el elemento histórico como el literario del híbrido género autobiográfico y se los ha compenetrado de tal manera que, en la metáfora la novela de la vida, esta obra hace evidentes los más íntimos resortes de la creación de la vida personal desde la vertiente poética que la funda y, a la vez, ofrece las fuentes vivas de la creación literaria desde la vertiente vital que la alimenta [12].

Cassou, refiriéndose a las obras de don Miguel, y probablemente en especial a *Cómo se hace una novela*, observaba, en el *Retrato*, que no se las podía clasificar, encasillar, en ningún género literario (p. 27). Unamuno, complacido, escribe

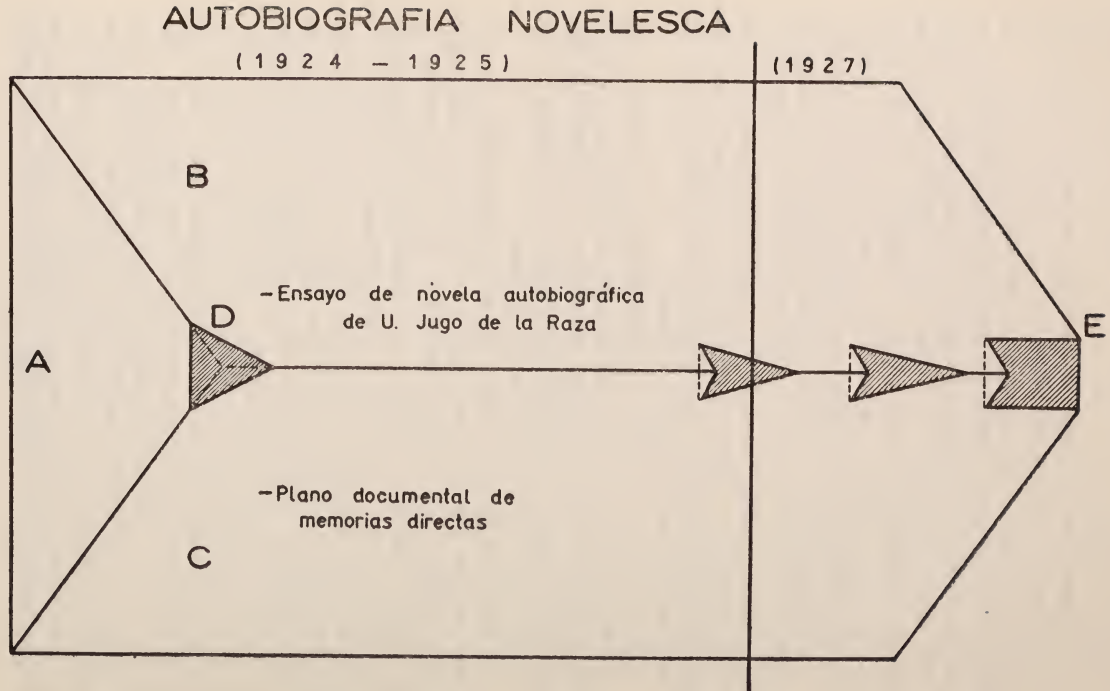
en el *Comentario:* «"encasillar", *classer*, y "género", aquí está el toque!» *(Cm.*, 48).

Conviene hacer un esquema para que se perciba mejor las estructuras de la obra estudiada:

En el esquema se quiere representar las estructuras de *Cómo se hace una novela.* El lado A del prisma sería el «humus vital» del que surge la obra. Los lados B y C representan el plano de las memorias documentales que ya poseen, indudablemente, un carácter literario que lo eleva sobre el lado A. Por la línea D-E, en que se cortan ambos lados, la historia del personaje novelesco U. Jugo de la Raza. Esta historia alcanza el mayor grado de depuración literaria de las bases históricas y a la vez una máxima universalidad estética para contener en su íntimo sentido la totalidad de los hechos históricos. Hemos aprovechado una figura espacial, pues ella puede facilitar la intelección de una obra que, en su construcción, posee un gran 'relieve'.

Hasta aquí se ha hecho un análisis de las estructuras literarias de *Cómo se hace una novela,* atendiendo a la división temporal entre el núcleo primitivo y la *Continuación.* En adelante, si bien tendremos en cuenta la división, no se volverá a insistir inútilmente sobre ella.

Si bien han sido estudiadas las esctructuras desde la consideración de los géneros literarios—memorias autobiográficas y novela—que se implican en la obra, resta precisar lo que puede suponer y delatar esta conjugación de géneros. Es posible afirmar que ella es consecuencia indudable de la vieja concepción poética de la realidad que tenía Unamuno. Al nivel de la *creación,* Unamuno había identificado vida-poesía. De esta identificación nace la metáfora fundamental de la vida y obra unamuniana: el teatro de la vida. *Cómo se hace una novela* no es una obra única, sino un caso particular de su producción. Si en ella domina la metáfora la *novela de la vida,* también es cierto que en ella misma aparecen otras variantes expresivas de la identificación vida-poesía. A la metáfora fundamental el *teatro de la vida* que preside la vida y obra de Unamuno se debe la originalidad, el sabor de aventura, de azar, de vitalidad radical que posee su producción y su pensamiento. A ella se debe esa mezcla


AUTOBIOGRAFIA NOVELESCA
(1924 – 1925)
(1927)
A
B
C
D
E
–Ensayo de novela autobiográfica de U. Jugo de la Raza
–Plano documental de memorias directas

de delirio y de conciencia total, de seguridad y de tentación perenne y la consciente necesidad de rechazar toda forma de *farsa* e inautenticidad mediante la crítica y la autocrítica [13].

a) Una lengua al servicio

Al encontrarse ante un público extranjero, Unamuno declaraba que podía vestir su pensamiento en otra lengua que no fuera la española, pero que sólo en ella sabía *desnudarlo*. «Como que mi pensamiento—decía—es lengua española que en mí piensa» [14]. Esta declaración, que aparece también en la obra estudiada, revela la medida en que la lengua de Unamuno estaba al servicio de su concepción de la vida. Es necesario, por lo tanto, estudiar el lenguaje de *Cómo se hace una novela* para poder acercarse a su concepción de la vida. El lenguaje de Unamuno carece de una intención estética. En este sentido no se podrá hallar un estilo en sí mismo capaz de ofrecer una belleza propia e independiente. Pero es indudable que se puede encontrar un lenguaje expresivo que cumple su función de servicio, una poética que resulta eficaz para expresar lo que concibe y comunicarlo al lector [15].

Esta comparación con el traje lleva al investigador a pensar que sería inútil pretender descubrir realizaciones bellas. Es necesario recordar su vieja defensa de las *rodilleras*. El traje es personal, expresivo de la personalidad sólo en la medida en que pierde su belleza formal y se adapta al cuerpo, en que adquiere, en el servicio, rodilleras y coderas, pliegues de adaptación. No se puede buscar la belleza del traje en sí mismo, sino en la medida en que cumpla la función de adaptarse y servir al cuerpo. Así la lengua respecto de la visión de la realidad [16].

Si Unamuno considera el lenguaje como un vestido y lo utiliza para desnudarse, atender a su lenguaje es atender en última instancia a su pensamiento. Esto mismo obliga a creer que el estudio de su aventura expresiva acerca a la contemplación de la experiencia que él tenía de la realidad, a su manera de instalarse en ella. En su balbucir está el secreto de lo que contempla. Su *verbo*—la relación—es revelación en

alguna manera de su *instalación* y *visión* [17]. La lengua de Unamuno va pensando según elabora su expresión y sobre ella misma. En este último sentido, su lenguaje y las consideraciones sobre éste van a constituir una revelación de la aventura de la expresión, de los medios de que ésta se vale, de los triunfos y fracasos de ella, de la manera en que se implican la expresión y la concepción del mundo.

No cabe preguntarse si es útil un estudio de su lengua. Es necesario estudiarla. Como el autor carece de una exposición sistemática de su pensamiento, quizá éste sólo sea asequible en la medida en que se estudie la sistemática verbal de su obra. El lenguaje presupone en su vida concreta un *hablante* que recibe un lenguaje comunal, un 'sistema', y a base de él expresa y comunica en su creación diaria sus fantasías, sus sentimientos, sus pensamientos e impone su voluntad. Unamuno no es un «ser pensante» que se acoge al sistema y depura palabras para verter sus conceptos, sus ideas. Unamuno es, esencialmente, el 'hablante vivo' que hereda una lengua social, un sistema comunal, y que, hombre vivo, existente, trata de entregarse a ella, todo entero, con sus fantasías, sus sentimientos, sus pensamientos y su voluntad de convivencia. No sólo crea su expresión integral y busca comunicarla, sino que busca impulsar al lector a una forma de vida desde una instalación en la realidad que él trata de procurarle.

Si se estudiase la lengua de Unamuno desligada del fenómeno vivo Unamuno, y en particular de su pensamiento, se correría el riesgo de descubrir únicamente un *traje usado*, un desecho de su espíritu sin belleza alguna en sí, inútil para su mensaje, unos andamios que pierden sentido frente al edificio del contenido. Las últimas conclusiones de una fatigosa labor sólo vendrían a confirmar con su presencia descolorida las observaciones más 'generales' y 'seguras'—y quizá las menos vitales—que se pueden hacer sobre el contenido. El, que se consideraba ensayista—y ensaya nueva actitud antropológica y nuevas expresiones poéticas de ésta—, decía que «el estilo de ensayo ha de ser, ¿estamos?, un ensayo de estilo» [18]. Y este ensayo de estilo *al servicio* no es indudablemente una *manera literaria* fácilmente aprehensible.

De otro lado, en cuanto se estudia la obra de Unamuno se percibe una gran dosis de 'literatura' que torna casi inaprehensible su pensamiento. No sólo son los géneros literarios de ensayo, novela, drama, poesía, los que exigen un estudio literario previo para la comprensión de su pensamiento. Usos etimológicos, lenguaje popular, neologismos, metáforas, alegorías, atentan aparentemente contra la precisión de los conceptos vertidos. Desechar el aspecto literario de las obras de Unamuno—sea cual fuere la veta más rica que esté presente—es alejarse de su mensaje. Algunas interpretaciones 'sistemáticas' se tornan vacilantes cuando se empieza a observar los procedimientos literarios—y lingüísticos—que están a la base de su pensamiento.

Es imprescindible, entre otras tareas, empezar a realizar trabajos metódicos sobre cada una de sus obras, ensayar métodos que se adapten a cada una de sus creaciones y, en todas ellas, atender tanto a las formas expresivas como a lo expresado. Quizá la mejor manera de estudiar su obra sea, a partir del análisis minucioso de cada obra suya, descubrir al Unamuno vivo de ella, que deberá ser puesto más tarde en relación con el que aparece en otras igualmente estudiadas.

Como respuesta a Cassou, quien había afirmado que Unamuno no tenía ideas *(Rt.*, 23), don Miguel declaraba que aceptaba si aquello quería decir que las ideas no lo tenían a él *(Cm.*, 43). Es decir, el Unamuno anti-racionalista no era en modo alguno un irracionalista; a partir del hombre concreto que piensa—evidencia existencial en Unamuno—, don Miguel trataba de encontrar un verbo para expresar su original concepción de la vida. Rehusaba enredarse con viejos conceptos, con viejas palabras. Esta necesidad lo llevaba a una faena apasionada con las palabras para poder desnudar su pensamiento vivo, que, en última instancia, es su visión viva y original de la realidad. La faena poética de crear su expresión estaba, además, íntimamente ligada a su concepción poética de la realidad.

Desde esta última evidencia cobran un sentido especialísimo y particular las anteriores observaciones que podían parecer apenas las generales de cualquier investigación [19].

En el presente trabajo se realizan análisis de algunos

pocos aspectos del lenguaje de la obra, aceptando las limitaciones que impone su carácter de ser un lenguaje al servicio y tratando de salvar las serias dificultades que presenta el texto a una estricta metodología lingüística. Es necesario limitar la investigación a aquellos aspectos del lenguaje, ninguno propiamente estilístico, que no resultan afectados por la traducción y la retraducción de la obra cuyo texto primero en lengua española no hemos podido conseguir.

1. Lengua romántica

En algunas características del lenguaje de la obra se puede advertir una cierta división—que también resulta complementaria—entre el plano novelesco y el plano de memorias documentales directas.

Si se observa atentamente al lenguaje utilizado para narrar la novela de Jugo de la Raza, que consiste en la lectura de la novela de una confesión autobiográfica romántica, se percibe de inmediato la utilización de un lenguaje romántico y la creación de situaciones típicamente románticas.

Aquí sólo señalaremos todo indicio de desborde sentimental. De otra manera, habría sido necesario tomar como síntomas de romanticismo, y así equivocaríamos el camino, todos los rasgos lingüísticos que producen el *egotismo* y el *ansia de inmortalidad* de Unamuno [20].

La novela que lee Jugo es una novela que terminará con la muerte del autor y con la del lector. Todos mueren en ella, hasta el lector. Por ello se llama *fatídico* al libro, tanto dentro de la novela que se escribe en 1924-25, como en el plano documental y en la *Continuación* de 1927 *(CN.*, 76) [21]. El libro también es llamado *agorero (CN.*, 115; *Ct.*, 140). *Fatídica* es la lectura *(Ct.*, 132), *fatídica* la ansiedad de leerlo a sabiendas de que la muerte amenaza *(CN.*, 115). Conmovido Jugo de la Raza, el lector, va a sentir un cosquilleo *fatídico* a lo largo del brazo izquierdo y entre los dedos de la mano, síntomas amenazantes de una angina de pecho *(CN.*, 81). Jugo es un obseso; padecerá la *obsesión* de que-

rer realizar la peligrosa lectura *(CN.*, 89). Y su lectura es una «*tremenda pesadilla*» *(Ct.*, 127).

Jugo de la Raza padece de *aburrimiento* porque vive en el hombre *triste* que no se ha hecho novela. La gustaban las novelas «para *vivir en otro*, para *ser otro*, para *eternizarse en otro*». Propiamente, para «*escapar de su yo desconocido e inconocible hasta para sí mismo*» *(CN.*, 72-73). La lectura de la novela «*le gana enormemente, le saca de sí, le introduce en el personaje de la novela*», le *identifica* con él. Y así «el *mundo grosero de la realidad del siglo desaparece a sus ojos*» *(CN.*, 74). Jugo, en su carácter, sus afanes, sus ansiedades, en su entrega apasionada a la lectura, al sueño, es un personaje romántico. El lenguaje empleado crea un *pathos* emocional propio del romanticismo.

El personaje se *horroriza* a cada paso, mirando al Sena *(CN.*, 74) y leyendo el libro. Atiéndase a la situación que surge cuando lee la amenaza de muerte, las «*palabras proféticas*» *(Loc. cit.)*: Sufre mareos, temblores, se siente aniquilarse, le acosan espectros de antiguas obsesiones cardíacas (Cf. *CN.*, 80), en cuerpo y alma se produce una intensa conmoción propia de una sensibilidad romántica. Además de las hipérboles, de los adjetivos y palabras típicos, el verbo *sentir* delata el *pathos* sentimental. A Jugo no sólo le ocurren las cosas, sino que *siente* que le ocurren:

> Entonces Jugo de la Raza *sintió* que las letras del libro se le *borraban de ante los ojos*, como *si se aniquilaran* en las aguas del Sena, *como si él mismo se aniquilara; sintió* ardor en la nuca y frío en todo el cuerpo, le *temblaron* las piernas y apareciósele en el espíritu el *espectro de la angina de pecho* de que había estado *obsesionado* años antes. El libro le *tembló* en las manos, tuvo que apoyarse en el cajón del muelle *(CN.*, 74).

En suma. simboliza el autor, «había sentido sobre su frente el *soplo del aletazo del Angel de la Muerte*» *(CN.*, 75). Al volver a casa, atravesando el puente de Alma, sintió la tentación de *suicidarse (Loc. cit.)*. Al llegar a ella, tendido en la cama, sufrió un *desvanecimiento*, «*creyó morir* y *sufrió la más íntima congoja*» *(Loc. cit.)*.

La amenaza de muerte le parece a Jugo un capricho *ma-*

cabro del autor, la amenaza estuvo a punto de matarlo; se siente débil ante la amenaza: «*Es más fuerte que yo*» *(Loc. cit.)*. Paseando por el Sena, tras esta primera conmoción, «lanzó una mirada de *inmenso amor y de horror inmenso* al volumen fatídico» *(CN.*, 76).

En el segundo intento de leer el libro, una vez comprado, tras una serie de vacilaciones, de angustias, «*el corazón le latía a rebato*» *(CN.*, 81), «*sentía* que *el tiempo le devoraba*, que el porvenir de aquella ficción novelesca *le tragaba*» *(CN.*, 81-82). « *sentíase hundirse en sí mismo*» *(CN.*, 82). Se entregó a la lectura. Pero despertó de ella «con una *terrible punzada en el corazón*» *(Loc. cit.)* porque el autor había repetido la amenaza. El efecto fué *espantoso;* perdió el conocimiento «*en su lecho de agonía espiritual*» *(Loc. cit.)*. Terminó por quemar el libro y a la mañana siguiente contempló las cenizas *(CN.*, 88-89).

Jugo buscó otro ejemplar y, al no encontrarlo, «*sufrió a muerte*» *(CN.*, 89). Empezó a viajar «*errante, perseguido por las cenizas del libro*», «*transido de angustia histórica*». Paseaba *melancólico (CN.*, 91).

En sus viajes habría encontrado otro ejemplar que habría comprado «*todo tembloroso*» *(CN.*, 92). Lo habría llevado a París y se habría propuesto el «*terrible* problema» de leerlo y morir en la lectura, o, sin leerlo, morir también *(CN.*, 106). En otra oportunidad se describe una situación de indecisión con las mismas características:

> Me preguntaba si consumido por su *fatídica ansiedad*, teniendo siempre ante los ojos y al alcance de la mano el *agorero* libro y no atreviéndose a abrirlo y a continuar en él la lectura para prolongar así la *agonía que era su vida... (CN.*, 115).

Todo parece reducirse a estados psíquicos, a sentimientos más o menos violentamente definidos y, otras veces, indecisos, vagos. Todo lo que ocurre, en nombres, verbos, adverbios, es tremendo, desmesurado, sin límites. Caracterizado por este lenguaje y en esas situaciones—las poquísimas que constituyen la novela—, Jugo de la Raza aparece como un

héroe de novela romántica, lleno de un *pathos* emocional romántico.

Este tipo de lenguaje aparece alguna vez en las páginas de la obra que no pertenecen al plano novelesco. En el *Prólogo* de 1927 Unamuno recuerda su estancia en París:

> A la vista *tantálica* de Fuenterrabía, no puedo recordar sin un *escalofrío de congoja* aquellas *infernales* mañanas de mi soledad de París [...] *me consumía devorándome* al escribir [...] No pienso volver a pasar por *experiencia íntima más trágica.* Revivíanme para *torturarme* con la sabrosa tortura —de «dolor sabroso» habló Santa Teresa—de la *producción desesperada... (Pr.,* 9).

El mismo lenguaje aparece cuando Unamuno recuerda la crisis de 1897, el «momento de *suprema, de abismática congoja*» del estallido de la crisis. Y recuerda a su mujer: «Cuando me vió *en las garras del Angel de la Nada, llorar con un llanto sobre-humano,* me gritó desde el fondo de sus entrañas maternales, sobre-humanas, divinas, arrojándose en mis brazos: "hijo mío!"» *(CN.,* 102-103) [22].

Es necesario señalar un hecho verdaderamente revelador. Es cierto que en la novela realista y naturalista—y más en sus grandes precursores—, tras la intención teórica, aparece muchas veces un fondo que supera los estrechos cauces de la escuela; pero es evidente que Unamuno extrae de la novela del romántico Balzac, padre del realismo, aquello que resulta más romántico, que Unamuno lee con una buena dosis espiritual de romanticismo y que, para reproducir situaciones escogidas con óptica romántica, emplea un lenguaje romántico y recrea la situación romántica. Con acento de reproche reconoce que algunos lectores se sienten «desfallecer de espasmo voluptuoso» al leer *La piel de zapa,* de Balzac. Reiterando la voz *agonía,* dice que Rafael desea a Paulina «en su agonía, en su agonía que es su deseo mismo, a través de los sones extrangulados *(sic)* de su estertor agónico». Léase la descripción del final de la obra de Balzac que hace Unamuno:

> El lector aficionado a muertes extrañas, el sádico a la busca de eyaculaciones de la sensibilidad, el que leyendo *La piel de zapa* se siente desfallecer de espasmo voluptuoso

> cuando Rafael llama a Paulina: «Paulina, ven!... Paulina»—y más adelante: «Te quiero, te adoro, te deseo...»—y la ve rodar sobre el canapé medio desnuda, y la desea en su agonía, en su agonía que es su deseo mismo, a través de los sones extrangulados de su estertor agónico y que muerde a Paulina en el seno y que ella muere agarrada a él, ese lector querría que yo le diese de parecida manera el fin de la agonía de mi protagonista... *(CN.*, 119-120).

En la *Continuación* vuelve a referirse a la novela citada llamando *terrible* a Rafael, aclarando que muere «consumido de deseos, en el seno de Paulina y estertorando, en las ansias de la agonía, "te quiero, te adoro, te deseo...".» *(Ct.*, 139).

El hecho de que Unamuno emplee este tipo de lenguaje y construya situaciones románticas para su personaje U. Jugo de la Raza, que este lenguaje aparezca en otros lugares de la obra y que de él se sirva para referirse a *La piel de zapa,* está probando la sensibilidad romántica de Unamuno, su trasfondo de lecturas románticas, y que pertenece a una generación de rebeldía anti-realista y anti-naturalista en arte, anti-positivista en ciencia y filosofía y anti-agnóstica en religión. En una gran medida sus preferencias novelísticas estaban mediatizadas por su sensibilidad. Precisamente, con acierto, rechazaba que Flaubert hubiera sido impersonal, objetivo *(CN.*, 66; Cf. *Ct.*, 156) y lo admiraba como novelista que escapa a la tesis chata del supuesto claudebernardismo que afectaba teóricamente la novela naturalista. Recuérdese que su lectura del positivismo había estado mediatizada por Hegel. En la protesta de Unamuno contra el realismo, y el naturalismo sobre todo, hay un cierto retorno al romanticismo. Toda su obra está escrita como una superación del siglo XIX y su obra novelística, concretamente, como superación del naturalismo. El impulso romántico de la novela de Jugo de la Raza se debe, en buena parte, a este fenómeno de alejarse de la novela realista, de retornar el romanticismo del padre del realismo y superarlo en una nueva dirección. Leyendo la «terrible» novela de Balzac, había pensado escribir una novela autobiográfica para eternizar su yo del destierro. *(CN.*, 64). Pero cambió de intento, pues la tragedia que se planteaba frente a la muerte era mucho «más terrible que

En Canarias, 1924

aquella de aquel trágico Valentín de *La piel de zapa*» *(CN.*, 70)[23].

Es posible afirmar que el romanticismo de la novela de Jugo era una característica necesaria para que ella, sin 'términos técnicos', con aquellos que pertenecían al lenguaje común, pudiese guardar la hondura de su reflexión filosófica. Es, creo, el lenguaje más apropiado para hacer una novela que trate de revelar la creación de la persona y su problemática. Porque, en verdad, el lenguaje de Unamuno tiene un sentido mucho más filosófico, de orientación existencial, que sentimental[24].

2. Lengua al servicio de la vida

Unamuno declaraba detenerse en su lectura del libro de la historia y del libro de la naturaleza «en todos los puntos vitales» *(Cm.*, 38). Para comunicar su experiencia de esos puntos vitales necesitaba un tipo especial de lenguaje. En la obra estudiada se revela la necesidad expresiva en algunas insatisfacciones del autor. Alguna vez reconoce la excesiva pobreza de la palabra *sentimiento* para determinar lo que quiere expresar: «¿No es el sentimiento—¡qué pobre palabra!—de paternidad, de perpetuidad hacia el porvenir, el que nos revela el sentimiento de filialidad, de perpetuidad hacia el pasado?» *(Ct.*, 136). Parece como si un vocablo excesivamente ligado a la psicología y a los sentimientos—recuérdese su lenguaje romántico—le resultara extremadamente pobre y apenas alusivo. En otro pasaje Unamuno dice: «Y más que sentimiento, con su esencia de filialidad» *(Ct.*, 133). Es decir, Unamuno buscaba un lenguaje filosófico. Pero es probable que la voz *esencia* tampoco satisfaciese sus necesidades expresivas. Parece como si hubiese buscado una denominación para expresar que se encontraba describiendo una dimensión ontológica de la persona humana.

Todo el esfuerzo de Unamuno es una búsqueda de un lenguaje «íntimo y vital». Tal búsqueda es declarada por el autor cuando emplea la palabra *gusto*, al no encontrar otra más a propósito para verter su concepción: «Sí, gusto

detenerme—aunque habría que decir algo más íntimo y vital y menos estético que gustar—» *(Cm.*, 36). Al parecer, es manifiesto su deseo de escapar de todo esteticismo. Busca un lenguaje filosófico vital. Es indudable la dificultad que encuentra todo filósofo de la vida que necesita traducir su experiencia sin alejarse de ella.

Es necesario atender a una serie de usos metafóricos que aparecen en *Cómo se hace una novela* para descubrir la medida en que su lenguaje de intención filosófica buscaba recursos que le permitieran mantener su instalación en la experiencia vital.

Hombre de carne y hueso es la expresión metafórica, a base de la constitución biológica del hombre, para designar al hombre vivo, el concreto, el existente *(CN.*, 66). Este hombre lleva en las *entrañas* la filialidad que le descubre la paternidad, y sus *entrañas* de paternidad le descubren la filialidad *(Ct.*, 136). Indudablemente, la voz empieza a cobrar allí una mayor realidad biológica, pero lo que Unamuno trata de hacer visible es la realidad espiritual de la creación quizá aludiendo a las dimensiones ontológicas del hombre. Al oír las campanas de Fuenterrabía, por ejemplo, se le «remejen las entrañas» *(CN.*, * 63). Más evidente aparece la conmoción de su espíritu gracias al verbo empleado. Cuando Unamuno habla de los alimentos del espíritu, no vacila en adoptar la imagen tradicional del *pan* y el *vino*—que tienen además un sentido religioso—para afirmar mejor la realidad de los alimentos *(CN.*, * 118).

Los hechos son «ideas hechas carne» *(CN.*, 68); es decir, logran cobrar realidad las intenciones del espíritu cuando de simples *sucesos* se convierten en *hechos*, gracias a un acto creador de la voluntad consciente [25]. *Letra* y *palabra* son concebidas por Unamuno como *esqueleto* y *carne* respectivamente *(Ct.*, 130). Las doctrinas tienen, pues, *carne* y *hueso (Cm.*, 52). La idea es hueso, esqueleto; el Verbo se hizo carne, letra y palabra *(Cm.*, 37). Lo esencial de su relato, de su novela, es llamado *tuétano*, voz más concretizadora que médula *(Ct.*, 130). Y la novela humana, dice, no tiene «tuétano» *(Cm.*, 55), para decirnos que su realidad consiste en ser creación del hombre mismo [26].

Si se considera atentamente estos usos, se ve que Unamuno pretende concretar, mediante metáforas biológicas, realidades espirituales. Y, en última instancia, afirma que esas realidades son concretas sólo en cuanto se las crea, que no hay *naturaleza* en el hombre de carne y hueso, sino que éste *se hace* y otorga ser a las cosas, a su propia carne y hueso. Como el valor de sus metáforas biológicas dependen del servicio que prestan a su reflexión, no atenderlas es quedarnos fuera de su pensamiento, tanto como si nos quedásemos en ellas. Es preciso tomarlas en cuenta y seguir al autor por los caminos de su expresión que busca y desecha metáforas para conseguir revelarnos su experiencia de la realidad. Sólo siguiéndolo en su aventura de la expresión podemos alcanzar el contenido y el sentido de su mensaje [27].

Unamuno concibe la creación literaria como un *derramar* la vida, como un *arrancarse* a la muerte de cada instante *(CN.*, 59). Así expresa concretamente la realidad de la creación—artística y vital—por el acto material de verter y por el acto físico de arrancar.

Para don Miguel recordar algo es *revivirlo (Pr.*, 9), *repensarlo* también *(Cm.*, 54). Siempre hay una vida concreta desde la cual funcionan todas las actividades del espíritu. Por este camino, Unamuno tiende a hacer evidente la realidad de las actividades del espíritu mediante las funciones sensoriales. El acto de pensar es un ir «rumiando el pensamiento» *(CN.*, 127) [28]. Leer es *comer:* «Cuando un libro es cosa viva, hay que comérselo, y el que se lo come, si, a su vez, es viviente, si está de veras vivo, revive con esa comida» *(Cm.*, 37). El libro, por lo tanto, es comida. Hay que leer el libro comiéndolo *(CN.*, 41), dice Unamuno para precisar la asimilación no sólo intelectual, sino vital de la lectura (Cf. *Cm.*, 47-49). Es necesario para no entontecerse—para enloquecer, 'ex-sistir'—comerse los libros; la tontería proviene, afirma: «De tragar letra sin asimilársela, haciéndola espíritu. Los tontos se mantienen—se mantienen en su tontería—con huesos y no con carne de doctrina» *(Cm.*, 52). A veces aparece la voz *devorar*, mucho más gráfica con su carga de acción desesperada, para expresar la lectura ansiosa *(Cm.*, 40) [29]. Y *devorar* aparece también para expresar en

qué medida el tiempo pasa por uno, acercándolo a la muerte *(CN.*, 81), o que la lectura del libro—y del libro de la historia, de la vida en su temporalidad—nos gana íntegramente *(CN.*, 70, 81-82)[30]; la acción, pues, también nos *devora (CN.*, 76); la historia, en suma, nos conduce a la muerte, nos devora.

Hay un empleo de *devorar* que parece expresar concretamente la dolorosa reflexión, el adquirir conciencia, y el hacer problema de conciencia, de los sucesos desagradables. Unamuno *devoraba* el bochorno de España *(Pr.*, 10).

En *Cómo se hace una novela* existe un empleo metafórico de *devorar*, lleno de múltiples posibilidades de significación. Al escribir las páginas de *Cómo se hace una novela*, Unamuno declara: «Me consumía devorándome» *(Pr.*, 9). El autor consideraba la producción literaria no sólo como una salvación y como producción, sino también como muerte y consunción. El carácter autobiográfico de la obra hacía más patente esta auto-consunción, este 'devorarse a sí mismo'. Y su obra era fruto de esa consunción, entregada al lector para que la leyera devorándola ya que era carne y sangre de sí mismo. Pero también este empleo de *devorar* puede aludir al proceso teatral que se cumple en el escenario interior de la conciencia cuando ocurre el ponerse a prueba.

La comprensión era para Unamuno un acto de asimilación, de hacer al otro parte de sí mismo *(CN.*, 65-66) y sólo de esa manera se podía crear personajes de ficción a base de seres históricos. Lo propio de una individualidad consistía en «alimentarse» de las demás individualidades *(Cm.*, 49). Si consideramos las expresiones metafóricas utilizadas para referirse a la lectura y el tipo de obra literaria que Unamuno pretendía realizar, estas expresiones tienen un carácter de tipo biológico. También para referirse a la *comprensión*, aprovechando un uso etimológico de la palabra, se utiliza una metáfora que, alejada de la biología, cobra pie en una acción física: «prendernos conjuntamente» *(Ct.*, 141).

El entendimiento era concebido, en su realidad fluída, como intelección y, más concretamente, como una 'tensión hacia': «—propiamente *intensión*» *(sic;* subrayado en el original) *(Ct.*, 151). Una vez más, una aproximación a la

acción física sirve para dar concreción al fenómeno espiritual.

Unamuno materializaba la congoja con la expresión «escalofrío de congoja» *(Pr.*, 9), aprovechando la terminología de las sensaciones sensibles.

Don Miguel necesitaba hacer evidente el paso de lo particular a lo universal. Este paso lógico lo convierte en un paso vital empleando una imagen: «Y aquí *estalla* la universalidad...» *(CN.*, 70). La posibilidad es para Unamuno lo *hacedero*, lo que se puede hacer *(Cm.*, 54).

Es necesario destacar el empleo de las combinaciones verbales *ponerse a* más verbo *(Pr.*, 10)[31], como si se quisiera expresar con la combinación la voluntad de ejecutar la acción, de 'ponerse en disposición de'. Este giro está reforzado por el de *ponerse* en el sentido de 'depositar la personalidad', 'depositar', 'aparecer en', constantemente usado *(CN.*, 64)[32].

Nos acercan a su lenguaje filosófico frases como *ser «tan real y efectivo»* *(CN.*, 67), que denuncian su concepción de que sólo lo que actúa existe. También sus vacilantes empleos de *hacerse (CN.*, 117). Si recordamos que, a base de una conciencia lingüística, por analogía con des-terrar, Unamuno crea des-cielo, es lícito pensar que *enterrarse* es una imagen que concreta el 'encarnarse'—imagen también, aunque desgastada por el uso—, el cobrar carne, el *realizarse*. Aunque sea verdad que el uso no deje de tener un significado de auto-crítica, un sentido de muerte.

Hay un indicio lingüístico que nos acerca a su búsqueda de un lenguaje al servicio de la existencia concreta. En la obra aparecen insistentemente los adverbios de lugar y tiempo, principalmente el *aquí* y el *ahora*. El *aquí* y el *ahora*, establecidos desde el hombre vivo, para establecer, desde él, las coordenadas de tiempo y espacio. Unamuno revela su propia necesidad de estas categorías filosóficas delatadas por su lengua:

> Y ¿qué haremos mañana? No, sino qué vamos a hacer ahora. O mejor qué voy a hacer yo ahora, qué va hacer ahora cada uno de nosotros. Lo presente y lo individual; el ahora y el aquí *(Cm.*, 44-45).

Para Unamuno lo provisional es lo eterno. «El aquí es el centro del espacio infinito, el foco de la infinitud», dice convirtiendo a la existencia personal en centro del espacio y la infinitud; y al decir: «y el ahora el centro del tiempo, el foco de la eternidad», convierte a lo que compromete mi existencia, lo 'presente' a ella, en el centro del tiempo y la eternidad *(Cm.*, 45-46). Por ello, él vive su vida en el *ahora* y en el *aquí*, contándola. Es la actualidad «que sustenta y funde a la sucesión del tiempo así como la eternidad la envuelve y junta» *(Ct.*, 151).

Don Miguel insiste incesantemente en las localizaciones geográficas con el *aquí*. Hendaya, tierras montañosas, la frontera, aquí *(Pr.*, 9) [33].Y localiza, en su obsesión de hacerlo, «sale por ahí, ahora un poco a la izquierda de la Peña de Aya», el sol *(CN.*, * 62). París, *aquí*, el primer lugar de su destierro. *(CN.*, 59). España está a lo lejos, *allá*, *allí (CN.*, 90, 97). O recuerda los sitios que ha visitado, que están *allí (Ct.*, 131) [34]. Y recuerda, *allí*, Fuerteventura *(CN.*, 59). Va localizando en el espacio con el insistente uso de los adverbios de lugar [35].

Reiteradamente utiliza, reduplicando a veces la notación temporal de los adverbios de tiempo, *ahora*, *hoy*, *entonces*, *todavía*, *ya (Cm.*, 36) [36].

Detrás de esta preocupación por el tiempo y el espacio está siempre su voluntad de «entrar para siempre—*à jamais*—en la historia. ¡Para siempre!» *(Cm.*, 46).

Pero también nos encontramos con un fenómeno claro que explica por qué no se detiene a describir la existencia literaria ni filosóficamente. En primer lugar, las cosas, todo lo que no sea el espíritu mismo, apenas nombradas, apenas utilizadas, son abandonadas. Unamuno busca una íntima realidad: «Hay una leyenda de la realidad que es la sustancia, la íntima realidad de la realidad misma» *(CN.*, 68). Con la frase del adjetivo: *íntimo*, más superlativo hebraico, más la reiteración del pronombre *mismo*, expresa su insatisfacción ante la realidad. La leyenda, la lectura, lo que se debe leer, la concepción espiritual de la realidad es más real que la realidad. Y se empeña en captar esa realidad de la creación de la existencia en una 'realidad fundante salvadora': «¿No

hay acaso un sentido oscuro de perpetuidad hacia el pasado, de preexistencia, junto al sentido de perpetuidad hacia el futuro, de per-existencia o sobre-existencia?» *(Ct.*, 136). Afirmaba que ese sentido oscuro era algo más que un *sentimiento* al expresar su disgusto ante la pobreza de esta palabra. Descubría en los indios una más que *creencia*, *vivencia*, *experiencia íntima*, de vidas prenatales; en los occidentales, una «creencia, en muchos la vivencia, la experiencia íntima, el deseo, la esperanza vital, la fe en una vida de tras la muerte» *(Ct.*, 136-137). Parece que Unamuno trataba de encontrar un lenguaje no precisamente para la vida, sino para la *sobre-vida*. Dentro de la concepción poética de la vida, el último resultado de la creación era crear—no se discute ahora problemas de objetividad—la sobre-vida. Quizá el primer intento le hubiera resultado fácil de realizar, pero carecía de interés para realizarlo. Su ansiedad religiosa, su impaciencia, vencía al filósofo y lo lanzaba por los derroteros del segundo intento, mucho menos asequible en su época. Busca expresar, con un lenguaje al servicio de la sobre-vida, las aperturas de la existencia a lo Absoluto. Todo lo que como hombre concreto buscaba estaba en relación primera con el hombre religioso; sólo como un aspecto necesario, pero secundario, aparecía el ejercicio de la filosofía.

CAPITULO III

CONSTRUCCIONES METAFORICAS Y EMPLEO CONSCIENTE DE LA LENGUA

a) Metáforas y símbolos

La «superioridad de lo que llamamos imaginación sobre todas las demás llamadas facultades del espíritu» [1] era tema favorito de Unamuno. La imaginación, «única potencia divina» [2], «la facultad más sustancial» [3], aparece como fundamental en su obra *Del sentimiento trágico de la vida.* Es la imaginación, «que lo personaliza todo, la que, puesta al servicio del instinto de perpetuación, nos revela la inmortalidad del alma y a Dios» [4]; porque, para Unamuno, «la razón aniquila y la imaginación *entera* integra o totaliza», aunque por ello mismo, por exceso de vida, pueda matar [5]. En *Cómo se hace una novela,* don Miguel habla de la «sagrada imaginación» *(CN.,* * 96), que acaso, llamándola fantasía, ella y la conciencia—conocida la importancia de la conciencia en Unamuno—«sean uno y lo mismo» *(Ct.,* 135). Estas dos pequeñas anotaciones delatan, en la obra estudiada, el viejo fenómeno apuntado.

Es indudable que se puede referir a la fundamental concepción poética de la realidad, al proyecto del propio ser, el juicio particular de Unamuno referido al porvenir político de España que le inquietaba entonces: «Es falta de imaginación lo que nos hace no ver la belleza de un cuadro en blanco, de un cuadro en que no está pintado nada» [6].

Don Miguel, que había sido un niño imaginativo, desde la adolescencia se entusiasmaba con las metáforas y con el

aspecto imaginativo de las palabras. Confiesa el nimbo de misterio que para él envolvía la noción de Estado cuando se le apareció «junto al rosario del "foederis arca"! Que es el Arca del Alianza» [7], y en sus *Recuerdos de niñez y mocedad* confiesa la impresión que le produjo el saber que Newton consideraba al espacio como la inmensidad de Dios: «Esta hermosa metáfora—¡benditas sean ellas!—pareció dilatarme el pecho del alma haciéndome respirar el aire que llena la inmensidad divina y contemplar el cielo que la refleja» [8].

Formulando ya una metáfora, don Miguel dice que para el imaginativo la vida es sueño «porque el sueño es vida», porque los sueños tienen realidad viviente. «El imaginativo sueña, reproduce, reconstruye, hace propio lo mismo que ve y es emprendedor» [9]. Por todo ello, Unamuno se pregunta «¿por qué no discurir con metáforas?» si el alma respira con metáforas y todo es metáfora [10]. Y declara, dentro de su viejísimo procedimiento metafórico, que consideraba necesidad vital del hombre:

> Doy por una metáfora todos los silogismos, con sus *ergos* correspondientes que se puedan garrapiñar en la garrafa escolástica; la metáfora me enseña más, me alumbra más y, sobre todo, encuentro calor debajo de ella, pues la imaginación sólo a fuego trabaja [11].

Ahora bien. Este hombre-poeta, que estaba muy cerca del hombre religioso—pues éste era el fundamento del ciudadano y el poeta—, aprendía el lenguaje del *Nuevo Testamento*, según confiesa, entre otros muchos, en este texto:

> Las Buenas Nuevas, las Cartas y el libro de la Revelación, me enseñaban a soñar la vida—que es a la vez pensarla, sentirla y vivirla—con metáforas, parábolas y paradojas—o sea trasladados, soslayos y desvíos—cultivando en mí el creyente descreído—«¡Señor, ayuda a mi descreimiento!» (Marc., IX, 24)—, al ciudadano proscrito y al poeta razonador [12].

1. El libro de la vida

El *libro de la vida* es la metáfora básica que aparece en *Cómo se hace una novela*. Ella funda otras dos metáforas que

son más importantes todavía dentro del pensamiento unamuniano y que presiden la creación de la obra estudiada.

Don Miguel de Unamuno revela la raíz intelectual y vital de la que nace el empleo de la metáfora el *libro de la vida;* el autor tiene conciencia de que él es hombre que vive «principalmente de la lectura y en la lectura», se confiesa «bíblico» *(CN.*, 67) [13]. Su condición de intelectual y la atención prestada a los valores culturales están puestos de manifiesto en la utilización de esta metáfora. Y se revela, asimismo, su modo bíblico de leer y, con él, su carácter religioso.

Unamuno trata de devolver al lugar común, al tópico, *libro de la vida,* el hondo sentido de que está preñado *(Cm.* 36-37). Empeñado en esta tarea primordial de revalorización, esto es lo importante, aparece el hombre religioso que don Miguel siempre llevaba en lo más íntimo de sí. Unamuno concibe la alegoría desde el mandato del *Apocalipsis (Cm.* 37) y reclama, frente a los escritores, que el libro sea «cosa sagrada, viviente, revividora, eternizadora», como lo son los grandes libros sagrados de las religiones. Entre ellos enumera al *Quijote*, el libro de España *(Loc. cit.)*. Desde una honda vivencia cristiana, dice que sólo pueden entender las palabras del Apocalipsis quienes sienten «cómo el Verbo se hizo carne a la vez que se hizo letra y comemos, en pan de vida eterna, eucarísticamente, esa carne y esa letra» *(Loc. cit.)*. Desde la Encarnación se abren, en su concepción, fecundas perspectivas para reducir algunas poderosas contradicciones. El fenómeno es de suma importancia. De esta manera, en la unidad del libro, Unamuno defiende la letra que no es idea, que no es esqueleto *(Loc. cit.)*. Sus antinomias *letra-palabra* desaparecen aquí, en la consideración religiosa de la *carne* [14].

Don Miguel atiende al Libro de la Historia que vive, al *Libro de la Vida,* al Libro de la Naturaleza, al Libro del Universo *(CN.*, 67; *Cm.*, 38) [15]. Y llega a postular por primera vez, con verdadera audacia religiosa:

> Y podemos decir que en el principio fué el Libro. O la Historia. Porque la Historia comienza con el Libro y no con la Palabra y antes de la Historia, del Libro, no había con-

ciencia, no había espejo, no había nada. La prehistoria es la inconciencia, es la nada *(CN.*, 67)[16].

Y así interpreta que Dios creara al hombre a imagen y semejanza suya, «espejo para verse en él, para conocerse, para crearse» *(CN.*, * 67).

El dedo desnudo de Dios ha escrito sobre el polvo los libros de la Naturaleza y la Historia y también ha escrito el milagro de cada hombre *(Cm.*, 38)[17]. Todo hombre es hombre de libro *(Ct.*, 19)[18].

Don Miguel declara que hay muertos que se acuestan sobre el polvo en que Dios escribió y no leen en él y no sueñan *(Cm.*, 42). El, sin embargo, confiesa que se detiene, en sus lecturas de libros y de los libros de la vida y de la naturaleza, en todos los puntos vitales *(Cm.*, 37-38); camina por el campo y la ciudad «tratando de leer, para comentarlo, lo que el invisible dedo desnudo de Dios ha escrito en el polvo que se lleva el viento de las revoluciones naturales y el de las históricas» *(Cm.*, 38. Cf. 36)[19]. Tras esta hermosa metáfora, a la que Unamuno quiere devolver su hondo sentido religioso desde un espíritu religioso, se puede percibir en qué manera se expresa un recoger las huellas de Dios en el diálogo del hombre con la Naturaleza y la Historia. El yo moderno ha cobrado en Unamuno—convertido el egoísmo en *egotismo*—una inserción armónica en el Universo. En el Occidente Cristiano ha nacido una conciencia vital capaz de reasimilar el desmesurado—y riquísimo—yo moderno y ponerlo en relación con la Naturaleza, la Historia, el prójimo—más adelante lo veremos—y Dios. Kierkegaard, el último gran hombre moderno, que partía del protestantismo, no había alcanzado a realizar tal hazaña.

Unamuno se plantea el problema de enloquecer por la lectura. Comiendo libros se enloquece, cuando se los come asimilándolos y haciéndolos espíritu, aprovechando la carne de la doctrina. El entontecerse proviene de alimentarse con *huesos*, de no asimilar la lectura ni hacer espíritu de ella *(Cm.*, 52)[20]. ¿En qué medida consideraba Unamuno que había enloquecido y entontecido con sus lecturas de adolescente y joven? Entonteció, así lo pensaría, toda vez que se ha-

bía dejado llevar por las ideas—*huesos*—en el proceso de racionalización de su fe católica, aunque no por culpa suya, y en el proceso de su abandono de la fe; sin embargo, también pensaría que enloqueció en cuanto que había sido capaz de superar los racionalismos al uso y llegar a la existencia, y a una existencia en tensión, y en cuanto que algunas lecturas, principalmente el Evangelio, lo enloquecieron en 1897.

Para Unamuno, enloquecer con las lecturas era existir. Cuando el lector de cualquier clase de libros salía de sí, *ex-sistía*, como él existía leyendo el libro de la historia de 1924-1927 y como existía su Jugo de la Raza leyendo la novela, que era el «libro fatídico de su vida» *(CN.*, 88-89) [21].

De esta metáfora, pues, y del modo como se la concibe, surge la metáfora *comer* un libro y sus variantes: «Cuando un libro es cosa viva hay que comérselo, y el que se lo come, si a su vez es viviente, si está de veras vivo, revive con esa comida» *(Cm.*, 37) [22] Todo esto nos indica el carácter religioso-vital que tiene la lectura para Unamuno.

De esta metáfora nace también el sentido del *comentario*. La historia es el pensamiento de Dios en la tierra, o también un *comentario* del pensamiento de Dios, probablemente hecho por la libertad del hombre *(Cm.*, 47. Cf. p. 35). Véase cómo Unamuno aceptaba que Cassou juzgase que él no ha escrito sino *comentarios (Cm.*, 35. Cf. *Rt.*, 26) y cómo traduce el *Retrato* escrito por Cassou para comentarlo. Don Miguel termina por afirmar en su obra que el mundo y la vida son «Comentarios de comentarios y otra vez comentarios» *(Cm.*, 55) [23].

Unamuno, como su personaje Jugo de la Raza, como todo hombre inscrito en el Libro de la Vida, vive «principalmente de lectura y en la lectura». Este es el sentido más hondo de su declaración de aparente sentido intelectual. Así se descubre en la voz *leyenda*, que Unamuno usa constantemente para referirse a la historia, un uso etimológico: *lectura*, lo que ha de ser leído. Tras declarar que todo hombre es de libro, Unamuno afirma que «todo hombre, verdaderamente hombre, es hijo de una leyenda, escrita u oral» *(Ct.*, 149). En las páginas blancas en las que se va a escribir *Cómo se hace una novela*, don Miguel ve, en última instancia, las pá-

ginas blancas del libro de la vida que le corresponde a él, milagro que Dios ha escrito con su dedo desnudo *(CN.*, 59). Y hace, escribiéndolas, la *leyenda*, la *lectura* en que ha de *enterr*arse—otro uso propio: 'cobrar tierra', 'en-carnarse'—, porque hay una *leyenda* de la realidad «que es la sustancia, la íntima realidad de la realidad misma» *(CN.*, 68).

Ahora bien. Es necesario advertir que esta atmósfera estaba perfectamente desarrollada en un artículo que lleva fecha de 22 de setiembre de 1922, titulado *El hombre del libro.* En él se habla del Libro de la Naturaleza y la Historia, del Libro de la Vida, y se cita el Apocalipsis. Una especie de conclusión reveladora afirmaba: «Y no tener biografía es no tener historia, y no tener historia es no haber vivido humanamente. O sea no haber vivido; no haber estado inscrito en el Libro de la Vida» [24]. Ya entonces Unamuno pensaba: «Acaso debería decirse que en el principio fué la Escritura» [25]. El 9 de noviembre de 1924, don Miguel escribía: «¿De dónde, adónde, para qué y cómo? / Este es todo el afán de la tragedia, / donde se encierra toda enciclopedia / y en piel humana encuadernado el tomo» [26]. En los versos citados aparece la tragedia como un libro; pronto, ésta iba a desarrollarse vivamente en la conciencia de Unamuno, abriéndose el libro y levantándose sobre sus páginas el tabladillo del teatro.

Sobre la metáfora *el libro de la vida*, Unamuno concebirá el doble plano de memorias y novela autobiográfica de su obra. Unamuno lee y vive en el Libro de la Historia, y Jugo, con sentido alegórico, vive y lee el libro que ha comprado en las riberas del Sena.

De la metáfora *el libro de la vida* nace, directamente, el motivo literario principal de *Cómo se hace una novela:* la lectura. Lectura en los dos planos: el novelesco, *leer-no leer* el libro, y en el documental de memorias políticas, leer o no leer el Libro de la Historia—*actuar-no actuar*—. La lectura —acción—mueve la obra, y en un juego de motivo y contramotivo, leer-no leer, produce aquel carácter problemático de ésta.

2. La novela de la vida

Si bien la metáfora *el libro de la vida* tiene una sólida tradición y tentaba al carácter intelectual de Unamuno, ya hemos visto en qué medida Unamuno renovaba—en su época—el carácter vital-religioso de ella (libro vivo, de carne, para comerlo) pensando en la Encarnación de Cristo. Es decir, el hombre Unamuno, hombre religioso, no se satisfacía con lo que podría haber satisfecho a un intelectual. La sensibilidad adelantada de Unamuno necesitaba otra metáfora para concebir la vida, aunque la nueva estuviese, en verdad, dentro de la misma línea del libro. El poeta Unamuno necesitaba, en primer lugar, una metáfora mucho más cercana a la poesía, a la creación. Para él todo era poesía y poesía era también la política *(CN.*, 111). En este sentido, la vida es sueño, creación personal, ficción divina *(Cm.*, 53-54, 118).

La principal deficiencia de la metáfora basada en el *libro* era que no daba lugar en ella al *tiempo* de manera imaginativamente concebible. La forma poética que se prestaba para hacer intervenir al tiempo—sin perder su raigambre de libro—era la *novela.* La *novela de la vida* es la metáfora que debemos analizar ahora, aunque tampoco sea ésta la fundamental de la vida y pensamiento de don Miguel de Unamuno. Pero, dentro de la concepción de *Cómo se hace una novela*, casi se puede decir que esta metáfora es la que preside la creación de la obra y la que permite desenvolver las estructuras que hemos ido analizando.

Vida y novela se unen en esta metáfora para expresar la temporalidad y la auto-creación del hombre. Si era difícil concebir el tiempo en el libro, mucho más difícil era concebir la auto-creación de lo *ya escrito.*

La vida, la historia, es novela *(Cm.*, 47) [27], por ello la autobiografía es novelesca *(Cm.*, 47). Unamuno invita al lector a que se haga su novela *(Cm.*, 49-50). Si la vida del lector no es una novela, pide que éste no lea su obra *(Cm.*, 54, *Ct.*, 140). Jugo de la Raza vivía aburrido porque no se había hecho novela *(CN.*, 73). Así resulta que, frente a la historia, la ficción, la leyenda humana—la lectura, no se olvide—, era

la «íntima realidad de la realidad misma» *(CN.*, 68). Por ello, hacer creer a amigos y enemigos que se había ganado una batalla, era ganarla *(CN.*, 68).

En algunas oportunidades, al trabajar con esta metáfora, Unamuno ofrece importantes claves para la comprensión de sus teorías literarias y, por lo tanto, de su obra. La afirmación de que historia es una «tragedia novelesca», una «novela trágica» *(CN.*, 10), revela no sólo su conciencia de la muerte que acecha a la vida, sino la dramatización de su novela. Refiriéndose a *Cómo se hace una novela*, dice Unamuno que debe ser como «la vida y su novela, que nunca terminan» *(Ct.*, 144). El carácter inconcluso que tiene su obra aparece revelado. Y más adelante señala: «Una novela, para ser viva, para ser vida, tiene que ser como la vida misma organismo y no mecanismo», es decir, mostrar las entrañas del novelista y del lector *(Ct.*, 147). En alguna manera estamos frente al sentido existencial de su obra y a su 'integralismo hispánico', característicos de su novela y de su obra literaria y filosófica.

La metáfora *la novela de la vida* no sólo tiene un alcance referido a la vida social, sino que también posee un sentido de intimidad. Unamuno habla de «nuestra vida íntima, entrañada, novelesca» *(Ct.*, 148). La novela, la leyenda es la íntima realidad de la realidad, y se hace, además, en un plano íntimo de la conciencia entre los yos de Unamuno, entre el yo amigo y el yo enemigo, que forjan la personalidad, el personaje de sí mismo *(CN.*, 70-71). Quizá esta doble vertiente, exterior e interior, de la metáfora está delatada en aquella fórmula utilizada para volver «a la novela de mi Jugo de la Raza, de mi lector, a la novela de su lectura, de mi novela» *(CN.*, 91). Los posesivos *mi* aplicados a Jugo no sabemos en qué medida delatan que Jugo sea símbolo de su personalidad como resultante de la íntima discusión.

Dentro de este contexto metafórico se debe leer aquella confesión:

> Mi leyenda!, mi novela! Es decir, la leyenda, la novela que de mí, Miguel de Unamuno, al que llamamos así, hemos hecho conjuntamente los otros y yo, mis amigos y mis enemigos, y mi yo amigo y mi yo enemigo *(CN.*, 70-71. Cf. 98).

Unamuno hacía su novela, su vida, como creación de sí mismo, y hacía la de sus enemigos políticos *(CN.*, 98). La política y la religión son también *novela.* Todo es novela *(Ct.*, 142) [28], y hasta la etimología de una palabra—historia, vida—lo es *(Ct.*, 143).

Si en sus declaraciones existe un tono de temblor y angustia, esto se debe no a la leyenda falsa, cuya tentación conoce y rechaza, sino a que la muerte acechaba a la novela y al novelista.

Esta metáfora también tiene una larga tradición en Unamuno. Aquí no hace sino reaparecer y cobrar una máxima expresión. Un texto de 1924 ofrece buen pie para enlazarla con la totalidad del pensamiento de Unamuno. En *Al rededor del estilo*, I, Unamuno escribía de sí mismo:

> Un ensayista que se empeña en ser poeta y en escribir poemas en verso y en hacer novelas; novelas que para quitarles a los definidores el trabajo de clasificarlas, he denominado *nivolas*, lo cual hice, ¡claro!, considerando que los definidores son personas... personas, ¿no?, sujetos... nivolescos [29].

Bajo la denominación *nivola*—que identifica novela y vida—pueden considerarse sus novelas y relatos *extraños* que ya escribía a la hora de escribir *Paz en la Guerra.* Y Unamuno era consciente de la radical novedad de su narrativa y sabía el sentido histórico y filosófico que presuponían sus relatos, según lo declaraba ya en 1896 [30]. Es decir, su novela existencial, que necesitaba un nuevo nombre para llamar la atención, según hacía notar en 1902 en *Amor y Pedagogía*, nació con teoría, forma reveladora—un caso parecido a la 'novela' *Cómo se hace una novela*—y nombre en *Niebla.* Desde entonces nació la *nivola* como auténtica expresión artística de la concepción metafórica *la novela de la vida* [31].

Esta metáfora le va a permitir a Unamuno crear los dos planos de *Cómo se hace una novela:* el documental de memorias políticas y el metafórico-literario de la novela de Jugo. Sólo bajo esta metáfora puede, en verdad, organizarse, con tiempo auténtico, el doble plano de historia que vive Unamuno e historia que lee Jugo, y con auténtica poesía,

el de la novela que hace Unamuno y la novela que lee Jugo. La vida, la historia de Unamuno, va a ser una novela de creación personal; y la novela que lee Jugo, que recrea su lectura, va a ser una vida, una historia. De esta manera se puede realizar una auténtica autobiografía novelesca con los dos planos citados.

El motivo de la lectura puede adquirir en el seno de esta metáfora un sentido de *hacer* en la lectura de Jugo de la Raza y simbolizar la creación—hacer—de la novela histórica de Unamuno.

3. El teatro de la vida

En *Cómo se hace una novela* aparece una tercera metáfora que es mucho más propia del pensamiento de Unamuno: *el teatro de la vida*. Esta tiene la ventaja sobre la anterior de permitir la acción—la temporalidad—en el *presente*. La acción dramática desarrollada en el presente posee más dinamismo que la narración vertida siempre hacia el pasado. Recuérdese cómo la novela de Jugo en algún momento se dramatizaba al utilizar para la narración los presentes históricos [32].

La instalación de la acción dramática en el presente permite al autor plantear las acciones en toda su genuina responsabilidad. Obsérvese en qué medida, tras la concepción teatral, se puede esbozar la permanente auto-crítica de Unamuno, pues a la idea de teatro acompaña la de *farsa* como un asechante reverso [33].

La metáfora *el teatro de la vida* es fundamental en la vida y obra de Unamuno. Ya en *Amor y Pedagogía* aparece la proclamación del teatro de la vida en la prédica de don Fulgencio Entrambosmares. No afirmamos, sin embargo, que sea aproximadamente a partir de 1900 desde cuando Unamuno utilice esta metáfora ni tampoco que la metáfora se hubiese adueñado de las estructuras literarias de obra alguna. Cuando la metáfora *la novela de la vida* se adueña de *Niebla*, hacia 1914, se nota cómo funciona la metáfora del teatro al lado de ella para constituir la novela-dramática: *nivola* [34].

La metáfora del teatro se apodera de la obra literaria en el drama *Soledad* de 1921 [35]. Allí nace, revelando el fenómeno, la voz *druma*, de menos fortuna que *nivola*, pero de auténtico sentido [36]. Sin embargo, la metáfora teatral no había logrado su más cabal expresión literaria; sólo la alcanzará en *El Hermano Juan o el mundo es teatro* [37]. Esta metáfora que domina su pensamiento y vida, caracterizándolos en sus más típicos rasgos, es la expresión cabal de la personalidad dividida de Unamuno que vive en tensión buscando su íntima unidad en Dios. Con la metáfora dramática se expresa la típica contemplación activa de Unamuno en el desgarrón mismo de la falta (?) del objeto de la contemplación. En algún modo se puede descubrir ese fenómeno cuando Unamuno escribe:

> La pasión del Cristo es su Acción, su Creación. Y el drama es la pasión hecha acción, el pensamiento hecho voluntad, expresado hacia afuera. O sea, simplemente, el pensamiento que piensa; no el pensamiento que es pensado [38].

La metáfora del teatro de la vida es, sin encerrar contradicción, la expresión lírica auténtica de su existencia, de su experiencia vital [39].

Es necesario señalar que ya en *Aforismos y definiciones* de 1924 existen formulaciones de la metáfora *el teatro de la vida* cercanas a las que aparecen en *Cómo se hace una novela.*

Es fácil observar que la alegoría del teatro de la vida surge en *Cómo se hace una novela* en los momentos de mayor auto-crítica. Empieza a aparecer delatada débilmente por algún término como *representar (CN.*, 85), pero la metáfora va a ir adquiriendo cada vez más terreno, apareciendo mucho más clara a medida que se incremente la tensión dramática de la auto-crítica. «Pero ah! hay el papel! Vuelvo a la escena! A la comedia!» *(CN.*, 99). Más adelante, Unamuno se acusa de *hipócrita*—y se llama así en el sentido etimológico, teatral, de *representante*—para, en seguida, afirmar que su vida y su verdad son el papel que representa *(CN.*, 100-101). Divina comedia llama, enfrentándose a posibles críticas, a la voluntad de que sus hijos no permitan

elogios póstumos de sus enemigos si enfermase o muriese *(CN.*, 117). Teme que el lector se indigne contra su declaración «diciendo que no hago sino representar un papel, que no comprendo el patriotismo, que no ha sido seria la comedia de mi vida» *(CN.*, 118). Pero él quiere mostrar al lector que también el lector es un personaje cómico:

> Pero a este lector indignado lo que le indigna es que le muestro que él es, a su vez, un personaje cómico, novelesco y nada menos, un personaje que quiero poner en medio del sueño de su vida. Que haga del sueño, de su sueño, vida y se habrá salvado. Y como no hay nada más que comedia y novela que piense que lo que le parece realidad extraescénica es comedia de comedia, novela de novela, que el nóumeno inventado por Kant es lo de más fenomenal que puede darse y la sustancia lo que hay de más formal. El fondo de una cosa es su superficie *(CN.*, 118-119) [40].

No hay nada fuera del teatro. Nada escapa a la metáfora *el teatro de la vida.* Se debe señalar que en este momento, delatando la íntima unión de las dos metáforas al nivel del *poema de la vida,* aparece también la voz novela. Esta conjunción descubre una vez más el carácter dramático de la novela de Unamuno (Cf. *Ct.*, 125, 140 y 149).

Hacia el final del libro, Unamuno acude a un ejemplo teatral: el actor que se suicida teatral, pero verazmente *(CN.*, 120).

Y el teatro tiene, es claro, su vertiente interior. El hombre se hace no sólo en relación con los demás en el teatro de la vida, sino también en el escenario de su conciencia, en las relaciones entre sus distintos yos. Y en la auto-crítica el hombre se pone delante de sí mismo, 'se representa a sí mismo delante de sí mismo' *(CN.*, 85) [41].

De la metáfora *el teatro de la vida* proviene más directamente el actuar en la historia que se compara al leer la historia, haciendo más fácil de concebir el motivo *leer* como *acción,* para hacer posible el desarrollo paralelo de los dos planos: el de *memorias,* documental, histórico, y el *novelesco,* literario, alegórico. Y esta metáfora sirve mejor a la peculiar manera de ponerse a prueba que Unamuno intenta.

Creemos que gran parte de los usos del adjetivo *trágico*

que existen en esta obra están concebidos desde la tragedia teatral, puesto que don Miguel habla de la Divina Tragedia en el sentido de la muerte del héroe *(CN.*, * 108). Y aún el empleo «el presente eterno es el misterio trágico, es la tragedia misteriosa, de nuestra vida histórica o espiritual» *(Pr.*, 14) tiene un sentido teatral, de misterio teatral religioso. Recuérdese que *El Otro* es denominado misterio en tres actos [42].

4. La persona y el personaje

Dentro de todas estas metáforas íntimamente conexas, se concibe a la persona humana como un ente de ficción misterioso. Dios escribe en el polvo de la tierra el misterio del hombre al escribir los libros de la naturaleza y de la historia *(Cm.*, 38). Todo hombre es de libro y «todo hombre, verdaderamente hombre, es hijo de una leyenda, escrita u oral» *(Ct.*, 149). Los que viven «de la lectura y en la lectura» no pueden distinguir a los entes de ficción de los seres históricos *(CN.*, 67). Don Quijote y Augusto Pérez son criaturas que viven tanto o más que sus creadores *(CN.*, 67) y fueron ellos los que dictaron sus historias a los autores *(Cm.*, 40, Cf. 68) [43]. Y el hombre, autor de sí mismo, hijo de sus propias obras, resulta ser hijo de sus personajes *(Ct.*, 138).

Miguel de Unamuno es un personaje novelesco *(CN.*, 76), criatura de ficción que hace su novela, que se representa a sí mismo *(CN.*, 85). Todo hombre es actor del drama de la vida *(Ct.*, 149), sujeto de la vida; el hombre interior hácese actor, novelista, historiador *(Ct.*, 140). Y Unamuno desafía al lector: «Y si eres hombre, hombre como yo, es decir: comediante y autor de ti mismo» *(CN.*, 120), para invitarlo a la faena de la autocreación. Los enemigos políticos de Unamuno en la faena de la mutua creación son entes de ficción suyos *(CN.*, 67 y 98).

Por todo ello, cuando el novelista cuenta cómo se hace novela «cuenta cómo se hace un novelista, o sea cómo se hace un hombre» *(Ct.*, 149). Unamuno, pues, es, dentro del teatro de la vida, una criatura de ficción como su Jugo de

la Raza, nada más ni nada menos. El hombre es un ente de ficción dentro de una concepción poética de la realidad que se ha alejado de toda concepción cósica de la persona humana.

Es posible que Unamuno haya aprovechado para la construcción y el título de su obra la metáfora *la novela de la vida* porque ella era más dúctil a su propósito. La metáfora *teatro de la vida* ofrecía mayores dificultades técnicas, e, indudablemente, lo hubiera llevado a escribir una obra de teatro. Sólo aprovechó esta última metáfora en los momentos más dramáticos de su obra, unida a la que se había apoderado de la construcción y del título de ella.

LAS METAFORAS FUNDAMENTALES

Supuesto	Intelectual (hombre religioso e intelectual)	Poético (filósofo de la vida)	
Vida	LIBRO (comentario) —leyenda—	NOVELA	TEATRO —farsa—
Persona	El milagro escrito	Personaje	Autor, actor y personaje (hipócrita)
Elementos		— Tiempo	— Tiempo presente —Auto-creación — Responsabilidad —Auto-crítica
Planos	Libro que lee Jugo Libro de la historia	Novela que lee Jugo Novela de Unamuno	Comedia en que actúa Jugo Comedia en que actúa Una-[muno
Motivos Lit.	Lectura	Lectura activa: leyenda	Representación
		CÓMO SE HACE UNA NOVELA	

Estas metáforas, sobre todo las dos últimas, expresan, indudablemente, una nueva concepción de la vida y de la persona humana. Una concepción poética, creadora, de la realidad que las funda y que las aprovecha según las necesidades de cada momento. Desde esa concepción, la voz *sueño* cobra un sentido de *ensueño*—imaginación creadora—que funda una nueva metáfora: *el sueño de la vida;* esta metáfora como sueño personal y, en última instancia, como sueño de Dios, por no aparecer explícitamente en *Cómo se hace una novela*, no es considerada en nuestra investigación [44]. Es decir, estas metáforas son expresión de una nueva ontología que considera al hombre como un ser que se hace, que conquista su esencia. Si el *Libro* incluía la naturaleza, carecía. en cambio, del tiempo de la novela. Las formas artísticas *novela*, *teatro*, apuntan más a la historia y a la *persona* que se hace en ella. La novela tiene poca plasticidad para recoger la idea de la circunstancia presente en el universo. La metáfora teatral puede, en cambio, sugerir perfectamente un personaje central en el teatro del mundo y en el teatro del universo. En alguna medida puede considerarse que esta metáfora puede constituir una *morada* humana. Posee la suficiente elasticidad como para poder recoger en sí todas las realidades. No depende, sin embargo, del tiempo ni del espacio, no necesita una cosmología. Prende sus raíces en el hombre, en su conciencia de la temporalidad, de sus relaciones, y puede involucrar en ella cualquier realidad. Es, sobre todo, perfectamente concebible por la imaginación. Y encierra una experiencia fundamental del hombre contemporáneo: el hombre se hace en el teatro de la vida. Es cierto, sí, que el hombre no puede sentirse cómodamente instalado bajo ella; pero quizá ésa sea su mejor característica: el obligar a una revisión constante de sí mismo para no caer en la *farsa* e invitar a la acción, al desarrollo de las energías vitales.

5. El juego de la vida

En *Cómo se hace una novela* existen algunas otras metáforas menos importantes que las señaladas. Una de ellas, la

metáfora del *juego de la vida,* que aparece en los añadidos de 1927, ya había adquirido expresión en un artículo de 1926:

> Jugar es soñar la vida, y el que dijo el primero que la vida es un sueño pudo decir lo mismo que la vida es un juego. Así como decir que hay que vivir su vida es como decir que hay que jugar su juego [45].

En los añadidos de 1927 se utiliza la metáfora del juego de la vida refiriéndola, sobre todo, al juego de la vida política; sin embargo, está siempre ligada, como es natural, a los más elevados aspectos del pensamiento unamuniano. El nacimiento de la metáfora está condicionado por los incidentes minúsculos de la vida, nace de ellos. Unamuno acostumbraba a jugar el café al tute en el Grand Café, de Hendaya. El juego de cartas va a figurar simbólicamente el juego de la política. «¡Gran maestro de vida de pensamiento el tute!», dice don Miguel. Hay que saber, en la vida y en el juego, aprovechar el azar. Dice que hay que jugar con destreza para que a uno no le 'canten las cuarenta', aprovechando, posiblemente, el contenido popular de la frase lúdica. Es decir, que no puedan echarle a uno en cara los defectos. También para impedir que le canten a uno un tute de reyes o de caballos. Y hay que saber cantarlos uno cuando el azar se los trae *(Ct.*, 142). La baraja, con sus figuras y combinaciones, le sirve para pensar en la aventura política que se trae entre manos, para alegorizar el juego de la política.

Reunido con los suyos en Hendaya, Unamuno vuelve a sus costumbres hogareñas y, entre ellas, a jugar solitarios *(Ct.*, 152). De éstos, le gusta más uno que deja un cierto margen al cálculo del jugador. Hay que saber empezar y aprovechar el azar, como en la historia *(Ct.*, 153):

> Y mientras manejo reyes, caballos, sotas y ases pasan en el hondón de mi conciencia, y sin yo darme entera cuenta, el rey, los tiranuelos pretorianos de mi patria, sus sayones y ministriles, los obispos y toda la baraja de la farsa de la dictadura *(Ct.*, 153-154).

Don Miguel se somete a las reglas de juego creadas al iniciarlo, y esta conciencia moral coincide con la moral de

la política. Jugando, medita Unamuno sobre la historia política *(Ct.*, 153):

> Y no me impaciento si la jugada tarda en resolverse y no hago trampas. Y ello me enseña a esperar que se resuelva la jugada histórica de mi España, a no impacientarme por su solución, a barajar y tener paciencia en este otro juego solitario y de paciencia *(Ct.*, 154).

Paciencia se llama en francés al solitario—*patience*—. Unamuno baraja pacientemente esperando el azar en su vida, en su vida política y religiosa *(Ct.*, 142-155). Aparece así en la metáfora su *resignación activa*, su *moral de batalla*, que ya había alcanzado una todavía más clara expresión bajo la misma metáfora en 1922:

> «Paciencia y barajar!» ¡Qué profunda sentencia! Como que es otra versión del «¡hágase tu voluntad!», pero con una nota de actividad. *Paciencia* es la resignación, el «a Dios rogando», y *barajar* es la acción, el «y con el mazo dando» [46].

En esta metáfora lúdica aparece, es cierto, la posibilidad de abandonar la política *(Ct.*, 155 y 156). Esto delata sus desalientos, pero, asimismo, es expresión de su severa autocrítica y de sus deseos de participar eficazmente en la vida española. El desarrollo de esta metáfora en la *Continuación* de 1927 revela en qué medida Unamuno ha agotado todas las posibilidades de las metáforas fundamentales que presidieron la creación del núcleo original de 1925 y que continuó desarrollando en los añadidos de 1927 [47].

Es interesante hacer notar que Unamuno rechaza la comparación del reloj con la novela literaria—desde la humana que le preocupaba hondamente—ensayada por *Azorín* al comentar el diario de Lacretelle, que explicaba cómo había sido escrita una novela suya. La rechaza porque la novela es viva y el reloj es mecánico. En la novela, dice, no cabe levantar tapa alguna de reloj para enseñar el mecanismo. El lector puede sentir perfectamente la palpitación de las «entrañas del organismo vivo de la novela, que son las entrañas mismas del novelista, del autor. Y las del lector identificado con él

por la lectura» *(Ct.*, 147). El relojero conoce críticamente el mecanismo del reloj, el novelista *muestra* el organismo *(Ct.*, 147-148). El hombre—recuérdese la identificación de novela y vida—lleva las entrañas fuera y ni los hipócritas tienen tapa, en todo caso la tienen de cristal *(Ct.*, 149-150). Rechazando todo *mecanicismo* y todo *racionalismo*, rechaza la comparación de la novela con el reloj y apela entonces, para concretar su conciencia del fluir de la vida, a metáforas biológicas.

6. Símbolos principales

Al leer las quejas de José Mazzini en carta a Judith, escrita el 2 de junio de 1835, Unamuno se siente profundamente conmovido. Mazzini, en un instante de la creación de su vida y de la historia de su patria, intelectual, se siente reducido a la *poesía*, que para él es todo, hasta política. Poesía: creación. Sin embargo, se siente herido en su propio refugio y fortaleza cuando advierte que se ha prostituído el nombre de poesía con el de *hipocresía*. Unamuno, que escucha a Mazzini, se sobrecoge, y para hacer patente la heroica figura de Mazzini, herida por la duda, escribe identificándose emocionalmente con él:

> Al leer eso el corazón del lector oye caer del cielo negro, de por encima de las nubes amontonadas en tormenta, los gritos de un águila herida en su vuelo cuando se bañaba en la luz del sol *(CN.*, 111)[48].

Hay un símbolo que aparece constantemente en la obra, sobre todo en la historia de Jugo de la Raza: *el espejo*.

Son las aguas del Sena espejo inmóvil del que apartaba Jugo de la Raza sus ojos horrorizados cuando todavía leía pacíficamente la confesión autobiográfico-romántica *(CN.*, 74). Al sufrir el primer encuentro con la frase amenazadora se le borran las letras del libro, «como si se aniquilaran en las aguas del Sena, como si él mismo se aniquilara» *(Loc. cit.)*. Cuando atraviesa el puente de Alma—«el puente del alma»—, siente ganas de arrojarse al Sena, «al espejo» (p. 75). Cuando volvió por el libro, lanzó «una mirada de inmenso amor y

de horror inmenso al volumen fatídico, después contempló las aguas del Sena» (p. 76). Comprado el libro, «y mirando sobre todo a las aguas del Sena, el espejo fluído, abrió el libro y leyó algunas líneas» (p. 81). En la noche, febril, «de tiempo en tiempo tenía que levantarse a beber agua; se le ocurrió que bebía el Sena, el espejo» (p. 82). Quemó la novela, y las cenizas del libro quemado «le parecieron, como las aguas del Sena, un nuevo espejo» (p. 89). Cuando trató de olvidar el libro quemado y visitó el Louvre, la Venus de Milo le pareció «como el Sena y como las cenizas del libro que había quemado, otro espejo. Decidió partir, irse a contemplar las montañas y la mar, y cosas estéticas y arquitectónicas» (p. 89) [49]. Todavía pasearía, transido de angustia histórica, perseguido por las letras del libro, deteniéndose a mirar las aguas de los ríos y hasta del mar *(CN.*, 91). Y contemplaría una cascada, enorme muro; muro «que es un espejo. Y espejo histórico» *(CN.*, * 94). Y en Yuste contempló el estanque «a falta de otro espejo de aguas» *(CN.*, * 96).

El espejo es un símbolo de la muerte. Es complicada la imagen debido al carácter estático del espejo, que no alcanza a revelar el devenir, la caducidad. El Sena era para don Miguel, y los ríos y las cascadas, la evidencia del devenir, del tiempo que pasa, ondulante siempre, nuevo e igual. La cascada es aparentemente un muro—permanencia engañosa en la historia—y, en verdad, es fluir, cambio, muerte. El estanque, a falta de otro espejo, es, en sí, permanente [50]. La Venus, rota, era el símbolo de la destrucción, del anónimo, de una civilización que pasó tanto como las cenizas del libro quemado. Siempre aparece la acción corrosiva del tiempo, la muerte. Esta evidencia, y aquí se hace difícil el símbolo, era espejo de la vida que pasa irremediablemente. La historia, con su devenir, revela la muerte. Por ello antes de la historia, del libro, no había conciencia, no había espejo. Dios crió al hombre a imagen y semejanza suya, «le creó espejo para verse en él, para conocerse, para crearse» *(CN.*, * 67), casi para gustar el tiempo, y con Cristo gustó la 'muerte' al redimir al hombre (Cf. *Ct.*, 138) [51].

Jugo de la Raza antes de leer el libro huía de la evidencia de las aguas del Sena; después de haber empezado a leerlo

y de sentirse 'comprometido' con la muerte del personaje, se siente perseguido por la evidencia, que a veces mira resignadamente y otras no. Hay una confesión directa, personal, de Unamuno al hablar de la novela creada entre él y sus prójimos:

> Y he aquí por qué no puedo mirarme un rato al espejo porque al punto se me van los ojos tras de mis ojos, tras su retrato, y desde que miro a mi mirada me siento vaciarme de mí mismo, perder mi historia, mi leyenda, mi novela, volver a la inconciencia, al pasado, a la nada *(CN.*, 71) [52].

Frente al espejo, don Miguel siente toda la estremecedora irrealidad de la ficción que es la persona. Era un desdoblamiento que le producía tanto terror como ver su firma sobre un papel—y, sobre todo, personaje dentro del marco de la ficción en el texto mismo de sus obras—o como la posibilidad de que su voz fuera grabada [53]. También, es claro, le revelaba, en alguna manera, la posibilidad de deformación de su auténtico yo—la creación de su persona histórica desde la faena poética exigida por su intra-hombre—por las leyendas que en torno a él surgían. De su terror a mirarse en el espejo, como a contemplarse en la opinión de los demás, revela algo su declaración de que va a mirarse en el *Retrato*, de Cassou, como en un espejo, «pero en un espejo tal que vemos más el espejo mismo que lo en él espejado» *(Cm.*, 36) [54]. Cuando Unamuno rechaza violentamente el yo de la leyenda, no rechaza—si se estudia bien el fenómeno—el yo de su propia creación poética, el que hacía en colaboración con el prójimo, sino el *yo* que trataban de imponerle desde fuera, posibilidad de falsificación de su más preciado sueño, su propia persona. Y el que ponga a prueba la autenticidad de la creación de su propia persona no es sino un indicio de su honradez y sinceridad y la característica más propia de una ontología que afirma la auto-creación del hombre. En *Aforismos y definiciones, II*, fechado el 15 de abril de 1923, Unamuno decía que quien carecía de representación, de personalidad, «cuando se mira al espejo no se ve. Es decir, no se mira» [55]. Es decir, se siente tranquilo e indudablemente no

se estremece. Unamuno, representante, creador y creación de sí mismo, se estremecía.

Quizá por debajo de todo el sentido de tópico cultural y de verdadera expresión de una concepción propia de Unamuno, y aun de una experiencia vital del hombre maduro que tenga el símbolo estudiado, haya una experiencia infantil. En la obra estudiada, Unamuno recuerda que en el salón familiar reservado a las personas mayores, y donde las criaturas muy rara vez entraban, «del techo pendía un espejo de bola donde uno se veía pequeñito y deformado» *(Ct.*, 135). No sabemos qué alcances puede tener esta experiencia, en qué manera pudo habérsele grabado al pequeño que muy de vez en cuando entraría al recinto, entre temeroso y osado, y encontraría esa imagen deformada de sí mismo. Pero es indudable que tal experiencia tiene todos los elementos necesarios para poder pensar que está relacionada con las experiencias posteriores de Unamuno.

Aquí interesa allegar algunos textos de singular importancia. El *Diario* de 1897 revela que la experiencia era vieja y anterior a esa fecha:

> Magna labor es la de sustanciarse y hacerse uno en el Señor, y vivir consigo mismo, abrazado a la propia miseria, conociéndose y amándose de verdad. Pensamos en nosotros de ordinario como en un extraño. Y llegan momentos en que nos vemos fuera de nosotros mismos, como sujetos extraños, visión que entristece porque nos aparecemos en toda nuestra vanidad, como sombras pasajeras. Yo recuerdo haberme quedado alguna vez mirándome al espejo hasta desdoblarme y ver mi propia imagen como un sujeto extraño, y una vez en que estando así pronuncié quedo mi propio nombre, lo oí como voz extraña que me llamaba, y me sobrecogí todo como si sintiera el abismo de la nada y me sintiera una vana sombra pasajera. ¡Qué tristeza entonces! Parece que se sumerge uno en aguas insondables que le cortan toda respiración y que disipándose todo, avanza la nada, la muerte eterna [56].

El viejo recuerdo, según se ve, había cobrado intensidad en la crisis de 1897, cuando Unamuno se sentía miserable frente al Silencio de Dios. Tanta intensidad debió haber cobrado que aparece en el drama *La Esfinge*, fruto literario de la

crisis, dando lugar a que Unamuno presente en escena su drama de cabeza y corazón. Angel, el protagonista:

> (Vislumbra de pronto su propia imagen como una sombra extraña y se detiene ante ella sobrecogido. Levanta la vista al espejo y se contempla un momento. Acércase en seguida a él y cuando está como en entrevista con su propia imagen, se llama en voz queda:) Angel! Angel! (Momento de recogimiento, tras el cual se pasa la mano por la frente, como ahuyentando una pesadilla, carraspea, se mira y palpa disimuladamente, avergonzado y dice:) ...Sombra? ...no! ...no! ...vivo! ...vivo! (De pronto, sintiendo una violenta palpitación lanza un gemido y se lleva la mano al pecho diciendo:) ¡Pobrecillo! ¡cómo trabajas! Sin descanso. Tú velas mientras éste (pasándose la mano por la frente) duerme, y si hay peligro con tus latidos le despiertas [57].

Otra escena frente al espejo aparece en *El otro*, fruto de la crisis de 1924-25, escrito en la primavera de 1926. El Otro se acerca al espejo y trata de estrangular su imagen, pero nota que las manos se le acercan a él mismo y, temeroso, rompe a llorar y cae de rodillas [58]. Matar—quizá al *otro*—es matarse, como haber matado *al muerto*, al hermano gemelo, el otro yo, es llevar sobre sí su muerte y sufrir el remordimiento enloquecedor. El *otro* termina suicidándose por la desesperación de ser verdugo y víctima. El espejo siempre revela la inanidad del ser humano, de la persona, la amenaza de la muerte.

b) Empleo consciente de la lengua

Don Miguel de Unamuno es, fundamentalmente, el *hablante*. Pero no es un hablante ingenuo. Su oficio, la filología, va a estar siempre presente para ayudarlo, con el empleo consciente de algunos recursos, «a hacer conciencia expresiva, expresión conciente, de lo subconciente del lenguaje, sacarle a la luz las entrañas» [59] y facilitarle la creación de su expresión personal. En su actitud filológica ante la lengua se pone de manifiesto la dosis intelectual de su creación lingüística, la intención racional y filosófica. El mismo decía que «filósofo es el que ama la sabiduría y filólogo el que ama la razón. La filología es, por lo tanto, algo así como

la logofilía» [60]. Indudablemente, él, como hombre religioso, buscaba la sabiduría que en su época era despreciada, aunque, de otro lado—y con su filología—, fuese urgido por su razón de hombre intelectual en el instante mismo de su expresión poética. Su constante lucha con la razón—y esto no era irracionalismo—tenía lugar en la palabra poética misma. Otras veces, don Miguel decía que filología era «amor a la palabra creadora» [61], revelando su íntima actitud de poeta y hombre religioso.

Ahora bien. Cuando don Miguel zahondaba en la lengua, no se guiaba exclusivamente por la estructura racional de ésta en ninguno de sus aspectos, sino que daba gran importancia al lado fantasístico del lenguaje. La etimología, la historia, lo llevaba a reafirmarse en sus concepciones históricas y a desprenderse, en la historia viva, del molde estrecho del contenido semántico para ensayar creaciones de palabras, adaptaciones de conceptos. La etimología, por ejemplo, era historia, y como historia, novela para don Miguel. «La etimología amorosa es una fuente de poesía, de recreación, más bien, de *anapoesía* o de *palimpoesía*» [62]. Y su afán de filólogo estaba siempre saludablemente abierto a la lengua viva, popular.

Como en otros órdenes, en éste, don Miguel ponía de manifiesto sus recursos: «Primero, según nuestro estilo, la etimología» [63], o pedía disculpas para ejercer su vocación y su oficio: «Perdonad primero al lingüista, al filólogo, una explicación verbal» [64].

Su afán filosófico le llevaba, a veces, a empeñarse en juegos dialécticos conceptistas, «tan españoles» [65], aprovechando las etimologías, para buscar palabras que denominasen algunos existenciales. Así, tras declarar que lo propio de una individualidad consiste en darse como alimento a las demás individualidades y alimentarse de ellas, dice:

> En esa consistencia se sostiene su existencia y resistir a ello es desistir de la vida eterna. Y ya ven Cassou y el lector a qué juegos dialécticos tan conceptistas—tan españoles—me lleva el proceso etimológico de ex-sistir, con-sistir, re-sistir y de-sistir. Y aún falta in-sistir que dicen algunos que es mi característica: la insistencia. Con todo lo cual creo

a-sistir a mis prójimos, a mis hermanos, a mis co-hombres, a que se encuentren a sí mismos y entren para siempre en la historia y se hagan su propia novela *(Cm.*, 49-50).

Para Unamuno la *existencia* es estar fuera de sí, entregarse. Advierte que el término griego para expresar locura es 'estar fuera de sí' [66], análogo al latino *ex-sistere*. Piensa que «la existencia es una locura», es trascender, entregarse, estar fuera de sí. Y, con sentido religioso, añade: «Ni es otra la santa locura de la cruz.» Es tonta la cordura de «estarse en sí, de reservarse, de recogerse» *(Cm.*, 51). Existir era estar en relación con otra existencia, con el prójimo; es decir, la existencia auténtica—todo ello con un trasfondo religioso cristiano, de existencia cristiana—era estar en relación existencial—en la tarea común para forjar la esencia—con el *co-hombre*. Expresión neológica esta última para captar con precisión y afirmar decididamente la esencial relación antropológica yo-tú. La mayoría de las veces que en el texto aparece la frase 'estar fuera de sí' y la palabra 'loco' llevan el sentido de 'existir'. Cuando la novela saca a Jugo «de sí» es cuando lo hace existir *(CN.*, 74), pues las lecturas bien asimiladas—de toda clase de libros—'enloquecen' a uno *(CN.*, 52). El lector impenetrable es el que no sabe 'salir de sí' *(Cm.*, 48-49). De esta manera, el egoísmo atenta contra la existencia auténtica con su actitud de reserva y el *egotismo* es un desarrollo auténtico de la existencia con su afán de entregar el yo. El *ego-tismo* no es *ego-ísmo* y coincide con el nos-ismo *(CN.*, 70), que salva, indudablemente, en el *nosotros*, los yos integrantes de la relación esencial *(CN.*, 159). Para Unamuno, existencia es, en concreto, y en última instancia, con-sistir, con-vivir y hacerse mutuamente, conquistar la esencia con-viviendo [67].

In-sistir quizá esté apuntando a penetrar en el prójimo, afán permanente de Unamuno. Y Unamuno insistía obligando a in-sistir, a existir. Y sobre todo a in-sistir en una 'realidad salvadora' con su tema de constante prédica: la necesidad de Dios. «La insistencia es la raíz de la existencia», decía en diciembre de 1927 [68].

De esta manera, Unamuno crea sus neologismos—de len-

gua neoplatónica, es cierto—, per-existencia, sobre-existencia, sobre el término pre-existencia *(Ct.*, 136).

Aludiendo posiblemente al marasmo, al espíritu de disolución, le preocupa hondamente el *nihilismo*. Se detiene para explicar que, aunque *nihilismo* sabe a ruso, *nihil* es palabra latina y *nichevismo* es la exacta denominación rusa. Después acude al romance para decir que *nadismo* es la expresión exacta de la aspiración española a la *nada:*

> El nuestro, el español, estaría mejor llamado *nadismo*, de nuestro abismático vocablo: nada. *Nada*, que significando primero cosa nada o nacida, algo, esto es: todo, ha venido a significar, como en el francés *rien*, de *rem* = cosa—y como *persone*—la cosa, la nonada, la nada. De la plenitud del ser se ha pasado a su vaciamiento *(Cm.*, 53; subrayado en el texto) [69].

Aquí se revela cómo Unamuno concibe que la nada es creación del hombre, de su voluntad, de su espíritu de disolución y cómo lo opuesto, el eternizarse, el no volver a la nada, pende, en parte, de una acción voluntaria, creadora del hombre [70].

Unamuno aclara que traduce en la expresión agustiniana *mihi quaestio factus sum*, epígrafe de su obra, la palabra *quaestio* por *problema (Ct.*, 152). Y, destacando su condición de filólogo helenista, pide permiso al lector para explicar la etimología—la novela, historia—de la palabra problema:

> Que es el sustantivo que representa el resultado de la acción de un verbo *proballein* que significa echar o poner por delante, presentar algo y equivale al latino *proïicere*, proyectar, de donde problema viene a equivaler a *proyecto*, Y el problema, proyecto de qué es? De acción! El proyecto de un edificio es proyecto de construcción [...] O dicho en otros términos un *proyecto* se resuelve en un *trayecto*, un *problema* en un *metablema*, en un cambio *(Ct.*, 143; subrayado en el texto).

Más adelante se aplica a sí mismo el proceso etimológico y, aprovechando para sí sus especulaciones etimológicas, concluye que el problema se resuelve «luchando» *(Ct.*, 152). La etimología de *problema* le ha servido a Unamuno para quitar, mediante un giro imaginativo, todo lo que el problema tiene de 'obstáculo' y convertirlo en un 'proyecto de rea-

lización'. En esta etimología de 1927 se expresa claramente el sentido que tenía para Unamuno el ponerse en problema, la auto-crítica constante. Pero su intelecto estaba al servicio de la acción de tal manera que, cuando este hombre de continua crisis sobre sí mismo se ponía en problema, se salvaba de la hipercrítica mediante la vigorosa acción que nacía de su propia revisión interior. Las pruebas corroboraban su actitud y le otorgaban un estado de derecho que renovaba sus energías para actuar. Unamuno se puso en problema en 1924, temeroso de que su gesto de desterrado voluntario hubiera sido erróneo e ineficaz, pero con la auto-crítica se corroboró en la dignidad de su actitud. Tal es la confesión entera que encierra *Cómo se hace una novela* en su núcleo primitivo de 1924-25 y en los añadidos de 1927.

Unamuno se acusa de *hipócrita*, pero advierte que él, «de profesión, un ganapán helenista», sabe que el vocablo significa *actor*. Y se hace cargo de su papel y de su responsabilidad, confirmándose, tras ponerse a prueba, en su papel, seguro de su autenticidad *(CN.*, 100) [71].

Caer, ocaso, decadencia son vocablos utilizados en sentido etimológico: «Porque ocaso, *ocasus*, de *occidere*, morir, es un derivado de *cadere*, caer. Caer es morirse» *(Ct.*, 156) [72]. Las voces *poema* y *poesía* tienen sentido de *creación*, reafirmado por don Miguel *(Pr.*, 14) [73].

En los casos señalados, don Miguel se detiene a explicarnos minuciosamente el proceso etimológico en que se ha empeñado o declara su conciencia filológica del empleo. En otros que indicaremos, apenas deja entrever el sentido filológico con que ha utilizado las palabras mediante un juego sintáctico o un signo ortográfico, o entrega los términos compulsados para revelarnos el sentido que quiere dar a sus palabras.

Es posible comprobar que *agonía* está empleado en el sentido etimológico que había prevalecido en *La agonía del cristianismo*. Sentido que, por lo menos, ya se hallaba en *Tres novelas ejemplares y un prólogo:* «Sus agonistas, es decir, luchadores, o si queréis los llamaremos personajes» [74].

La palabra *política* tiene en los textos unamunianos un valor etimológico de 'ciudad', de 'gobierno de la ciudad'.

Unamuno recuerda la definición aristotélica del hombre *(CN.*, 70) y, oponiéndo a la dictadura de aquellos días, habla de «situación política—o mejor que política, apolítica, esto es, incivil»—*(Cm.*, 45).

Existe también una conciencia filológica en el uso de *comprender mutuamente*, 'aprender conjuntamente' *(Ct.*, 141); de *apocalíptico*, 'revelador' *(Cm.*, 37); de *salvaje*, 'hombre de selva', al aceptar tal calificativo *(Cm.*, 41; Cf. *Rt.*, 22); de *socialistas (Cm.*, 46) y de *consaber (CN.*, 70) [75].

Don Miguel realiza distingos semánticos que le sirven para precisar lo que quiere decir: «Y aquí estalla la universalidad, la omnipersonalidad y la todopersonalidad—*omnis* no es *totus*—, no la impersonalidad de este relato. Que no es un ejemplo de *ego-ismo*, sino de *nos-ismo*» *(CN.*, 70; subrayado en el texto). «No sólo a aguardar sino a esperar», dice don Miguel *(Pr.*, 10). Adivinar, «vaticinar mejor», precisa, al hablar de cómo prever el fin de la situación política de España *(CN.*, 90). Acepta la distinción medieval entre *lux* y *lumen*—luz y lumbre—, para contraponer la vanidad de lucirse y la generosidad de alumbrar *(Ct.*, 158).

Unamuno tiene una cierta propensión—a veces muy marcada—al juego de palabras, en verdad, en la mayoría de los casos, juegos de lengua en cuanto sirven a una intención cargada de significado. Habla de «la peor de las dictaduras», «la que no dicta nada» *(CN.*, 113), probablemente en el sentido etimológico—y metafórico—de *dictar* lo que se ha de escribir en el libro de la vida [76]. Escribe que hay que acabar con la dictadura «y enjuiciarla para ajusticiarla» *(Cm.*, 45). Describe a un cabo «azarado y azorado» *(CN.*, * 79). No quiere morirse «no más que para dar gusto a ciertos lectores inciertos» *(CN.*, 121). Es difícil saber en qué medida puede haber una intención de aludir a *desechar* en el juego de palabras que parece aludir a las objetivaciones del espíritu que ya no son el espíritu mismo: «Y he aquí por qué es trágica tortura la de querer rehacer lo ya hecho, que es deshecho» *(Pr.*, 14-15) [77].

El juego de palabras más significativo es la construcción del nombre de su personaje novelesco. Le da por nombre la inicial de su apellido primero, U. Y por apellidos, los de

su abuelo materno y de su abuela paterna: Jugo y Larraza. Escribe U. Jugo de la Raza «para hacer un juego de palabras—gusto conceptista!—, aunque Larraza signifique pasto» *(CN.*, 72. Cf. *CN.*, * 92). De esta manera resulta, en español, la afirmación de su españolidad: *Unamuno es Jugo de la Raza.*

Unamuno crea palabras por analogía. Sobre *destierro* inventa *des-cielo (CN.*, 59), para expresar toda su preocupación religiosa, porque, para él, los desterrados son desterrados de la eternidad *(CN.*, 83)[78]. Y es necesario entonces preguntarse cuál es el sentido, o los sentidos, que puede guardar el empleo de *enterrar*, dado que se ha descompuesto destierro para crear des-cielo. Recuérdese que Unamuno pedía a Dios: «Raíz dame en la tierra, aquí, primero»[79], refiriéndose a su necesidad de inserción en una España digna. Enterrar era cobrar existencia concreta *en la tierra.* En 1934, Unamuno escribía: «que se salva nuestro anhelo / cuando en la tierra se entierra»[80]. Y, en una dimensión de futuro, él mismo se sentía tierra donde otros podrían echar raíces: «la que hace de mi alma tierra, / donde los hijos de España vivan—por siempre, y que sean / mis romances fronterizos—pedestal de mi leyenda»[81]. El destierro era *desentierro*[82]; y declaraba en el *Prólogo* inédito al *Cancionero* que, al desterrársele, se le había desenterrado—quizá de la tierra de muerte de su madurez y de la España de entonces—en su niñez. A este desentierro algunos llamaban suicidio político. Y detrás de estas resurrecciones recordaba la de Lázaro. Unamuno había enterrado su niñez—en el sentido de vivir—en la tierra vascongada[83], a la cual volvió en el destierro. Es decir, podemos sospechar entonces que, cuando Unamuno escribe que está haciendo la común leyenda, «la leyenda en que he de enterrarme» *(CN.*, 71), lo hace con el sentido de 'cobrar tierra', la tierra que ansiosamente buscaba para desarrollar su moral de batalla. Y el hecho de que contraponga a su yo íntimo el yo histórico, para señalar la leyenda que le entierra, *(CN.*, 97-98), no es sino, dentro de la problemática de 1924-25, una oposición crítica que nada tiene que ver con una supuesta confesión de farsa.

Aprovechando el valor de los sufijos-*itis*, habla de *ton-*

teritis (CN., * 86). Con prefijos crea *ultra-tumba, ultra-cuna (Pr.*, 10), o sobre 'crear', *recrear (Pr.*, 14); asimismo, *intra-hombre, tras-hombre* y *sobre-hombre (Ct.*, 140-141). Con estos dos últimos términos traducía el *Ubermensch*, de Nietzsche. Y de la misma manera construye *meta-políticos (Ct.*, 142).

Unamuno busca algunas veces, por la analogía formal, una ortografía que denote mejor lo que quiere decir: «No por entendimiento, sino por intelección, o mejor por intención—propiamente *intensión*—. (¿Por qué, ya que tenemos *extensión* e *intensidad* no hemos de tener *intensión* y *extensidad?)*» *(Ct.*, 151; subrayado en el texto). De esta manera da un carácter vital al acto del conocimiento, destacando, gracias a la ortografía, un sentido de verdadera *tensión*.

Es curioso observar que, tras una creación analógica mediante prefijo en un terreno de lengua culta—cultismo lingüístico—, y atendiendo a la etimología, se prefiere al semicultismo una creación neológica sobre vocablo romance: «Es una experiencia más que de resurrección de muerte, o acaso de re-mortificación. O mejor de rematanza» *(Pr.*, 13). En esta elección aparece clara la preferencia de Unamuno por lo que llamaba el «latín digerido».

De su rebusca en el lenguaje popular se tienen, en la obra estudiada, la voz *meollo* por médula *(Cm.*, 39), y *remejen (CN.*, * 63)—*remejido*—*(Cm.*, 39) [84]. Y también recoge sentencias populares: «Todo dios se muere» *(CN.*, * 107), para aprovechar el sentido de *dios* aplicado al hombre, y más adelante, «todo cristo», para construir «puede resucitar todo Cristo» con una clarísima intención cristiana *(CN.*, * 108).

Hay algunos otros usos que pueden sospecharse etimológicos. Ellos son: *leyenda (CN.*, 68, 71), que puede estar utilizado con el sentido de 'lectura', sobre todo si se tiene en cuenta la metáfora *el libro de la vida* que aparece en la obra; *fatídico*, que puede estar empleado en el sentido de 'destino', 'hado'—como que el sentido de la muerte estaba ligado al Hado—, concepción propia del mundo pagano que rechazaba don Miguel. Y, dentro de la metáfora del teatro de la vida, el Hado podía cobrar presencia amenazante.

Comentar, correspondencia, ¿estaban utilizados con la conciencia de la palabra descompuesta y tomando sus ele-

mentos etimológicamente? *Producir, retraducir,* ¿tienen un uso consciente en relación con *ducere?* [85]. Muchos vocablos que utiliza la prosa de Unamuno parecen estar empleados con una extremada conciencia de la lengua. Unamuno, nacido en una zona de español pobrísimo, en realidad tuvo que aprender el español, tomar conciencia de él al incrementarlo y enriquecerlo [86]. Unamuno lo sabía y declaraba: «Te he hecho mía, lengua hermosa, a *chuchu* de alta conquista» [87]. En ese sentido—no sabemos si también en algún otro más amplio—puede ser cierta la atribución de la manía etimologista a los vascos que hace don Miguel [88]. Será necesario ir haciendo un inventario de los usos unamunianos, un vocabulario, que nos permita acercarnos con mayor rigor a su obra.

CAPITULO IV

ESTRUCTURAS DINAMICAS

a) Los motivos

En la obra *Cómo se hace una novela* hay un motivo fundamental compuesto por el motivo *la lectura* y su contra-motivo *el abandono de la lectura.* El juego de motivo y contra-motivo produce aquel vaivén de angustia que recorre todas las páginas del libro en todas sus estructuras.

En el plano de la novela, cuyo personaje autobiográfico es U. Jugo de la Raza, el motivo de la acción es la *lectura* de la novela de *una confesión autobiográfica romántica.* Pero la lectura se torna problemática cuando el lector es amenazado de muerte por el autor. Jugo, entonces, trata de *abandonar* por varios caminos la lectura. Busca la manera, sin embargo, de satisfacer su necesidad de saber cómo acabará el personaje de la novela. Y queda siempre frente a la muerte, pues, lea o no, ha de morir.

En el plano de las memorias documentales, el motivo es también una 'lectura'. Como existe el Libro de la Historia, actuar en política es leer el Libro de la Historia. La acción es una *leyenda,* término que se conjuga mejor con la novela de la historia. Repitiendo la composición bimembre, el motivo puede denominarse *la acción política,* y el contra-motivo, *el abandono de la acción política.* El contra-motivo nace del fracaso de la acción política de Unamuno, que constituye una forma de muerte. Sin embargo, Unamuno necesita actuar, no se resigna a dejar de intervenir. Y queda, continúe actuando o no, frente al fracaso político y al último y definitivo fracaso: la muerte.

Estos motivos literarios nacen, es cierto, de una circunstancia política concreta que alimenta el plano documental y que está alegorizada en el relato novelesco de Jugo. Pero estos motivos literarios significan la presencia de otros motivos que podrían llamarse filosóficos. El plano novelesco no es sólo una alegoría de las memorias documentales, sino que empieza a cobrar, depurando la circunstancia, significados filosóficos.

En *Cómo se hace una novela* existen, 'significados' por los motivos anteriormente citados, estos otros dos: *Hacer el personaje político-abandonar la creación del personaje político* y *hacer la persona-abandonar la creación de la persona.* Ellos, como se puede apreciar, también están constituídos por el juego de un motivo y un contra-motivo.

Ahora bien. Existe también un motivo de tipo religioso 'simbolizado' por los motivos literarios. No coincide exactamente con las biparticipaciones que hasta ahora hemos ido observando, pero está como dentro de los límites de ellas. El motivo es *morirás,* amenaza de inminente muerte; el contra-motivo es *no quiero morir,* voluntad de sobrevivir. Motivo y contra-motivo sostienen la más encarnizada lucha. La muerte es revelada por la lectura amenazante de Jugo, por el fracaso de la acción política, del personaje político, por la caducidad de la persona; ante la muerte se trata de abandonar la lectura, la acción política y la creación del personaje político y de la persona humana. Se apela a la fe de la niñez, a un desnacer, al hombre interior—temas de la intra-historia—; pero precisamente desde esas vertientes se lanza el autor hacia la búsqueda de la inmortalidad por el camino de la vida, de la historia que estaba amenazada de muerte. En 1927 el motivo no hace sino recoger una serie de temas fundamentales del pensamiento unamuniano para hacer más evidente el motivo que ya aparecía vigoroso en 1924-25.

Desde este último motivo y contra-motivo, se entiende en qué medida el motivo siempre aprovechaba al contra-motivo como apoyo donde encontrar la fuerza necesaria y suficiente para tratar de superar la muerte. En cierto modo, el vaivén de motivo y contra-motivo no es una antítesis perfecta, equi-

librada, clásica, es más bien una tensión romántica, inestable, de acusado destino postulatorio.

Ahora bien. Todos los motivos integran el tema de la *Historia* asechada por la muerte; todos los contra-motivos integran el tema de la *Intra-historia*, que no es sino el tema complementario de la historia misma.

En última instancia, todos los motivos y contra-motivos de la obra recorren el mismo camino, construídos de la misma manera y con el mismo sentido de ella. Unamuno necesitaba salvarse por la obra. Intenta novelar su *yo del destierro*, pero, amenazado de muerte, don Miguel abandona el intento de novelarlo, aunque en algún modo lo novela y salva al novelar su *yo del descielo*.

La obra estudiada nace de una problemática vital. Y entrega la problemática de Unamuno. En el planteamiento problemático de la obra el contenido se reduce a una serie de motivos y contra-motivos. La mayoría de los temas pierden, en verdad, sus rasgos y su inercia, cobrando el dinamismo y la desnudez propios del motivo. Esto hace que haya que estudiar la problemática de *Cómo se hace una novela* al hilo de sus motivos fundamentales. Pero si se ha observado la manera en que, gracias al sistema metafórico del libro y a los planos de novela y memorias, un motivo literario puede significar y simbolizar otro tipo de motivos, se verá que es imposible realizar una presentación sistemática y minuciosa de todos ellos sin caer en repeticiones inútiles y desorientadoras. Por ello, en la presente investigación sólo se ofrecerán aquellos que implican una problemática ampliamente desarrollada por el autor. En la exposición se hará, alguna vez, una presentación conjunta de dos motivos muy cercanos.

Esta organización de los motivos literarios, significando y simbolizando otros de distinta naturaleza, está justificada por el propio Unamuno cuando pide al lector que no le reproche el contenido problemático de su obra, el que tras la mostración literaria estén implicados problemas no literarios: «que en vez de contarte, según te prometí, cómo se hace una novela, te vengo planteando problemas y lo que es más grave problemas metapolíticos y religiosos» (*Ct.*, 142).

ORGANIZACION DE MOTIVOS Y TEMAS

	Motivos	Contra-motivos
Mot. Literarios (alegoría)	Jugo: La lectura [p. lit.] a	El abandono de la lectura.
	Unamuno: La acción política [p. doc.] b	El abandono de la acción política.
Mot. Existencial-Filosóficos (significados)	(b′): Hacer el personaje político	Abandonar la creación del personaje político.
	(a′): Hacer la persona	Abandonar la creación de la persona.
Mot. Religioso-Existencial (simbolizado)	: Morirás	No quiero morir. ↓ Inmortalidad.
Temas:	Historia	Intra-historia {Niñez. N. interior.

1. La lectura-abandono de la lectura

Se ha visto ya cómo depende del ensayo de novela autobiográfica ejemplar de Jugo de la Raza la peculiaridad de la autobiografía novelesca de Unamuno si se considera la obra dentro de las características propias de los géneros literarios. Se ha visto también en qué medida su carácter de 'ensayo' y de 'ejemplo' crea las perspectivas necesarias para que Unamuno pueda enfrentarse con el lector o con sus enemigos políticos en presencia del lector.

Este ensayo de novela autobiográfica ejemplar se desarrolla como fruto de un juego de motivo y contra-motivo: *la lectura* y *el abandono de la lectura.* La causa por la que estos motivos se organizan complementándose es el encuentro con el problema de la muerte.

La aventura de Jugo de la Raza puede ser considerada, haciendo los necesarios deslindes, como la simple alegorización de la *acción política* y el *abandono* de ella. Alegorización que se establecería por el encuentro con el peligroso *yo problemático* que vacila entre la comedia y la farsa y que está condenado al fracaso y a la muerte. La depuración que esta última experiencia vital sufre en la aventura de Jugo de la Raza hace que la problemática se establezca, nítida y objetiva, entre la creación del personaje político y el abandono de la creación de él. Pero también esta aventura llega a significar la problemática de la creación de la persona en el enfrentamiento ineludible con la muerte. En última instancia, termina por simbolizar la caducidad de la vida humana y la voluntad de superar dicha caducidad.

La aventura de Jugo, a pesar de su simplicidad, es riquísima de contenido porque desempeña una importante función estética dentro de la obra literaria. La aventura de Jugo es una especie de prisma que recoge el rayo de luz y lo ofrece descompuesto en los diferentes colores que lo integran; pero, a la vez, cada uno de los planteamientos de Unamuno cobra intensidad en ella. Así, también resulta ser como una lente de aumento que recoge todos los temas en su motivo y contra-motivo fundamentales para ponerlos en tensión.

Págs.	— Lectura —	Muerte	— Abandono de la lectura —	Rebeldía
73	Encuentro del libro			
74		Amenaza		
75			— Tentación de suicidio — No leer, no pasear — No comprar el libro	Capricho macabro
75-6	No poder vivir sin el libro			
76	Pasar sin abrir el libro Inquietud por saber el fin Convencimiento de que lo leerá	Lea o no	— Pasar si comprar el libro	
80-2	Comprar el libro. Leerlo	Amenaza (p. 82)	— Quema del libro (p. 82)	
89	Inquietud por saber el fin Búsqueda de otro ejemplar. Sufrimiento al no hallarlo		— Viajar para olvidar el libro	
92	Encontraría otro ejemplar Lo compraría Leer hasta entrever el fin		— Sólo hasta entrever el fin	

1925

Págs.	— Lectura —	Muerte	— Abandono de la lectura —	Rebeldía	
[96]	[¿Y cómo acabará?]		[Viaje por Vasconia]		
106	Leer cautelosamente	Lea o no	Hasta que al personaje le quede sólo un poco de vida	Quiere sobrevivirse. Burla	
107	Leer cautelosamente		A la cabecera, sin leerlo Releer, retrocediendo		
115-6		Lea o no	Accidente que haría olvidar el libro.		
127			Sacar a Jugo de la pesadilla		
132-3			Vasconia < niñez / hombre interior		1927
139			¿Se acabaría allí?		
156			Abandonada la lectura, jugar solitarios		

Y se verá en qué medida es, dentro de las estructuras dinámicas—como ya lo hemos observado dentro de las estructuras de los géneros literarios—, una especie de *proyector* que lanza la problemática de Unamuno sobre el lector.

Ofrecemos, para evitar repeticiones verbales, un esquema del juego de motivo y contra-motivo de la novela de Jugo de la Raza:

Para exponer los motivos alegorizados y aquello que el motivo y el contra-motivo significan y simbolizan, se aprovechará la historia de Jugo de la Raza de la siguiente manera:

1. Para estudiar *El problema: El personaje político. Acción política y abandono de la acción política,* recogeremos el juego mismo del motivo compuesto: lectura y abandono de la lectura.

2. Para exponer *El proyecto: La persona. Hacer la persona y abandonar la creación de la persona,* utilizaremos las características, la modalidad, de la lectura de Jugo de la Raza.

3. Para exponer *La inmortalidad: Morirás y no quiero morir,* analizaremos la importancia de la revelación de la muerte que sufre Jugo de la Raza y sus reacciones de rebeldía.

2. El problema: El personaje político. Acción política-abandono de la acción política

En el plano de memorias de la obra—plano documental de la autobiografía novelesca—se revela una profunda crisis de conciencia. Unamuno se ha hecho problema de sí mismo. Esta crisis está estructurada en un motivo y su contra-motivo: *la acción política* y *el abandono de la acción política.* En el plano novelesco se alegoriza esta crisis mediante la *lectura* de Jugo y su pretensión de *abandonar la lectura.* Pero esta literatura cobra una significación filosófica que se mueve entre el motivo *hacer el personaje político* y el contra-motivo *abandonar la creación del personaje político.*

Necesitamos hacer una historia cuidadosa para descubrir el sentido de los problemas íntimos de Unamuno. En primer lugar, trataremos de precisar el sentido de sus ánimos y

desalientos en Fuerteventura para después analizar la problemática de París.

Ya en Fuerteventura, hacia abril de 1924, parece que don Miguel sentía «inevitables decaimientos de ánimo» cuando le acometía «la tentación monástica». Porque es indudable que, al decir que en la isla Don Quijote se consolaba de ellos «contemplando las matas de aulaga», Unamuno está dando cuenta de sí mismo [1]. Es decir, confiesa que le acometía el deseo de abandonar el mundo en general y la política en particular. Pero indudablemente se sentía responsable de su compromiso con el mundo histórico, que, como hemos visto, constituía el lugar desde el cual debía conquistar su inmortalidad. Alguna vez, Quijote, pensaba si no equivocaba la acción luchando él, sombra adusta, contra la pálida sombra de molino, que no gigante, del Gobierno. Sin embargo, se reafirmaba en la necesidad de su lucha, aunque pensase que no debía entregarse en exceso a ella. Así escribía el 24 de mayo de 1924:

Y ¿no estaré luchando, sombra adusta,
contra pálida sombra de molino,
no de gigante, que al vil peregrino
de la pordiosería sólo asusta?

Y esa España regida así, a la fusta,
¿sombra será de ocaso en el camino
que a derretirse va, triste destino,
allá en la sombra de la noche augusta?

Sombras chinescas son esos peleles
que toman por acción el mero gesto
de sus muecas; ¿por qué tanto te dueles?

Guarda, sí, es tu deber, siempre tu puesto;
mas no vale, Miguel, que te desveles
ni que en duelos así eches el resto [2].

Al cantar sus flujos y reflujos de ánimo en los sonetos XLV y XLII de su libro *De Fuerteventura a París*—une más de una vez dos sonetos para mejor expresar sus altibajos—, declara: «Siento el susurro del remordimiento / de haber ligado a una misión la vida» [3]; pero vence su desprecio, encerrado en el *todo vanidad*, para reafirmar la acción

y la necesidad de ella: «"¡Y todo vanidad!" es un tapujo / del que, menguado, de la lucha escapa / y a ese torpe saber como una lapa / se apega, cuyo tedio es sólo lujo» [4]. No quiere escuchar que el mar de Fuerteventura le hable de las injusticias de la vida, de la inutilidad de la acción, del desencanto, del abandono del mundo. No quiere que el mar, oprimiéndole «el secreto secreto», la radical noche de su fe humana y divina, en la cual *quiere creer*—vivir queriendo creer—, le diga lo que él no le dice [5]. Pero hasta entonces don Miguel no se había puesto en problema a sí mismo. Todavía mantenía entera su fe en él, aunque se sintiese incómodo por haberse ligado demasiado a la política y se sintiese incómodo luchando contra la miseria espiritual de su momento histórico.

Luego de haber estado decidido a sufrir la persecución de la dictadura, para perseguirla y derrocarla, y decidido a no huir, ante la posibilidad de tener que volver libre a la Península y correr el riesgo de ser asesinado, Unamuno temió por su vida y huyó a Francia, abandonó su tierra. Se puede afirmar que esta huída, según hemos visto, no sólo cambió el paisaje exterior, sino también el interior. Es posible afirmar que Unamuno se sintió humillado al verse obligado a seguir el camino de todos los políticos que inicialmente había rehusado. El hecho de haber huído para salvar su vida—valiosa para cumplir su misión—lo hizo sentirse un cobarde. Entre los últimos días de abril y los primeros de mayo de 1924, Unamuno es ganado por el temor de volver y decide su fuga. De los testimonios que hemos citado en capítulos anteriores, traemos aquí el texto de uno de ellos. A Carlos Vaz Ferreira le escribe en carta del 11 de mayo de 1924: «No está allí segura ni la vida de un ciudadano honrado que no se resigne vilmente a silenciar en público la verdad» [6]. Sólo así se comprende que en carta a su hijo Fernando, fechada en París el 5 de setiembre de 1924, respondiendo a consideraciones sobre el valor de estar dentro o fuera de España, anunciase su decisión condicionada de volver:

> Tiene mucha gracia cuando los cobardes de ahí preguntan qué es lo que aquí se hace. Es ahí donde tienen que hacer.

Unamuno en París. En la calle Laperouse, 1924

> Yo les he dicho que si preparan un acto público, un mitin, una sesión—en el Ateneo, Casa del Pueblo, un teatro, etc.—me comprometo a ir y sin estar anunciado tomar en él parte, decir lo que haya que decir y que me metan en la cárcel y... que los demás se dispersen dejándome en ella. Estoy seguro que ahora no se atreverían a disolver una manifestación [7].

Don Miguel no estaba ganado por sentimentalismos patrioteros o inútiles guerrillas de frontera. Desde la perspectiva del deber ciudadano, en una concepción existencial y sobre-existencial de la tierra propia, y del remordimiento de la supuesta falta a la más íntima dirección del espíritu, se puede explicar su afán de permanecer en la frontera, en su tierra vasco-francesa, y la serenidad que ganó en ella. Desde allí molestaba a sus enemigos y exponía su vida. A la luz de estas consideraciones, cobra un singular sentido el siguiente texto de *Cómo se hace una novela,* que, dentro de las estructuras de la exposición de la autocrítica, tenía un lugar clave:

> Y me es difícil explicarles, sobre todo a extranjeros, por qué no puedo ni debo volver mientras haya Directorio, mientras el general Martínez Anido esté en el poder, porque no podría callarme ni dejar de acusarles, y si vuelvo a España y acuso y grito en las calles y las plazas la verdad, mi verdad, entonces mi libertad y hasta mi vida estarían en peligro y si las perdiera no harían nada los que se dicen mis amigos y amigos de la libertad y de la vida [8].

Es indudable que existe un sentimiento de culpabilidad que lo obliga a la auto-crítica. La auto-crítica delata ese sentimiento de culpabilidad profundo y casi oculto del que sólo se aprecian las consecuencias. En este caso—y hay otros tanto o más importantes que éste—funciona una natural discreción humana que, sin llegar a ocultar, reserva la más honda herida. Y esta reserva nace de que, en última instancia, es difícil precisar el íntimo origen, el último alcance y la responsabilidad de los actos humanos. El texto citado de *Cómo se hace una novela* es suficientemente claro y explícito para un espíritu atento. Quizá Unamuno alude a dicho sentimiento cuando se detiene en el episodio de la adúltera que cuenta el Evangelio de San Juan [9] y cuando dice que su personaje

Jugo de la Raza emprenderá un viaje «por esos mundos de Dios; acaso Este le olvidara, le dejara su historia.» *(CN.*, 89). El sentimiento de culpabilidad de Unamuno, nacido de haberse considerado un cobarde que había traicionado el cumplimiento de su misión al fugarse de España, estaría exacerbado por la conciencia del silencio de Dios, cobrado en el fracaso de su personaje político. Dentro de su providencialismo, este fracaso adquiría las proporciones de un castigo. Y, desde el origen hasta las últimas consecuencias de su crisis moral, se encontraba acosado por las dudas en torno de su propio acto, de su responsabilidad y de la Providencia.

Testimonios posteriores a la fecha de la crisis confirman lo aseverado. Unamuno pone de manifiesto su deseo de exponerse al peligro al pensar que en las montañas españolas, en medio del vendaval, un cuerpo se convertiría en «arpa eólica». Don Miguel precisa: «sentiría cantar mi frente frente al huracán» [10]. En *Como se hace una novela,* Unamuno, luego de repasar la actitud de los españoles, piensa que «nadie cree en lo que dice ser lo suyo», concibe como falta de fe la inercia española y la sumisión a la dictadura, y, al exclamar: «¡Pueblo de pordioseros!», se pregunta a sí mismo: «¿Es que creo en mí mismo?». Y así llega a la dolorosa sospecha: «Y Dios se calla! He aquí el fondo de la tragedia universal: Dios se calla. Y se calla porque es ateo» *(CN.*, 90-91) [11]. Ahora bien. Caída la dictadura—28 de enero de 1930—, cuando todavía no se había restablecido una auténtica seguridad política, don Miguel se aventura a volver a España —9 de febrero de 1930—y a pronunciar la violenta conferencia en el Ateneo de Madrid, el 2 de mayo de 1930 y la del 4 mayo en el teatro Europa. En ellas reiteraba, con inusitado valor, todas las acusaciones históricas y anecdóticas. Exponerse de tal manera a cualquier tipo de atentado debía responder a un hondo remordimiento por haberse fugado en 1924. Y era cumplir su vieja promesa [12]. A su obligada fuga de 1924 para salvar la vida, que le era necesaria para cumplir con el deber que los demás abandonaban, quizá don Miguel llamaba, con una dosis de auto-crítica, el *aguijón* de la carne, al que creía haber cedido [13].

Frente a la circunstancia política, Unamuno tiene una

misión concreta que cumplir; pero pone en problema—mediante la auto-crítica movida por el remordimiento—su propia actitud política de desterrado voluntario. Ha hallado en las riberas del Sena, en París, como Jugo de la Raza, un libro, una historia, un papel: el desterrado político voluntario *(CN.*, 73). El íntimo remordimiento de haber huído, dentro de las especiales circunstancias del momento—la situación de Unamuno en aquel panorama, el fracaso de su papel histórico y su soledad—, provocan en su extremada sensibilidad una profunda crisis. La conciencia que Unamuno tenía de sus propios actos, su peculiar manera de ligar los problemas en el fondo de la persona, implicándolos unos en otros en implicación vital, llegan a producirle un estremecimiento que compromete la totalidad de su persona. La problemática que nace así no es fruto de una sensibilidad morbosa, sino el fruto de una conciencia severa que siente la responsabilidad de sus actos.

Hemos dicho que la metáfora del teatro de la vida aparecía en *Cómo se hace una novela* en los momentos de mayor auto-crítica. La idea de responsabilidad que entraña la metáfora la hace sensible a la problemática histórica de quien la formula. Es necesario, por lo tanto, hacer una pequeña historia de la metáfora, desde el ángulo del ponerse en problema, a partir de 1923 hasta el momento en que se escribe *Cómo se hace una novela.*

En *Aforismos y definiciones,* II, a principios de 1923, don Miguel disertaba largamente sobre el teatro de la vida. Hipocresía—recordaba la etimología teatral—y personalidad «son hermanas mellizas, si es que no son una sola y misma cosa», afirmaba [14]. Don Miguel señalaba que «ser para sí es ser para los otros», precisando que «el que carece de representación, no se es y no es para sí, carece de personalidad»; porque la persona es el «hombre histórico, el que hace su papel en su tablado» [15]. Por ese camino, Unamuno llegaba a afirmar lo siguiente:

> ¿Quién se es uno? El que representa, el que es para los otros. Si las representaciones que de mí—pongo por caso de personas o de actor, o sea hipócritas—tienen A. B. C. D. E.,

etc., se fundieran en una representación compuesta a la manera de las fotografías compuestas de Galton, esa representación compuesta y colectiva, con su nimbo de contradicciones, sería más el yo que me soy que no el que me figuro ser; sería mi yo histórico, mi personalidad extrínseca, el papel que represento en nuestro mundillo. ¿Que eso daría la leyenda que de mí se han forjado los demás? Pero ¿es que no tengo mi leyenda de mí mismo, mi autoleyenda?

Hay, es cierto, el que uno cree ser y el que quiere ser; pero hay el que los otros creen que es y el que quieren que sea. Y esto, que es su papel, se le impone. Los papeles nos los distribuyen los demás. Y el deber de cada uno es representar lo mejor posible el que le tocó en el reparto.

La sociedad humana no es más que una compañía dramática—unas veces de verso, otras de prosa, otras de zarzuela y a las veces de ópera—, y el ser social no es sino ser hipócrita. Y hay que seguir representando hasta que, de puro sabido, se olvida uno de su papel. En la vida pública, civil o histórica, única en que actúa la personalidad—pues en la privada no actúa sino la animalidad o la individualidad—, ¡cuántas veces no tiene uno que seguir defendiendo una causa luego que perdió la fe en ella! [16].

Ahora bien. Quedaba en pie la pregunta sobre la leyenda personal. En el siguiente artículo de la serie *Aforismos y definiciones*, el tercero, Unamuno recuerda *su* doctrina que tenía y *representaba* «de que lo fundamental, lo esencial, lo íntimo y, por lo tanto, lo duradero de cada uno es lo que quiere ser y no lo que es»; y remite a su *Prólogo* de *Tres novelas ejemplares y un prólogo* [17].

Don Miguel señalaba, al terminar el artículo II, que la aplicación de esas reflexiones a los actores de la historia política de entonces debía hacerla, «en su papel, el lector» [18]. Es necesario hacerlo, en alguna manera, para encontrar el sentido histórico—el del Unamuno histórico tan poco conocido—de estos ensayos.

Obsérvese en qué medida Unamuno ha abandonado el violento individualismo—fruto también de las circunstancias históricas—de su drama *Soledad*—que es explicable desde otros ángulos [19], además del histórico—y ahora aparece con una radical conciencia del compromiso social, que en muchas afirmaciones poco explícitas, pero explicables, parecen exa-

geradas. Si nos acercamos al momento histórico al cual está voluntariamente referida esta declaración de 1923, descubrimos que, si bien Unamuno se había comprometido con la política española desde 1914, en 1922 había empezado a comprometerse de tal manera que empezaba a ligar toda su vida a ella. La combatividad de varios de sus artículos, publicados en el extranjero después de su confinamiento, pero escritos antes de él, significaba una total voluntad de empeñar radicalmente su persona. ¿Empezaba Unamuno a ahogar desde entonces su *yo íntimo?* La pregunta presupone un dilema que no existe. Hay que preguntarse más bien qué significaba que en 1923 Unamuno aceptase el papel que los demás le entregaban. Los artículos *¿Qué más da?* y *El anacoreta en 1922* [20]—sobre los que ya hemos trabajado en capítulos anteriores—permiten comprender que Unamuno, ante la inconsciencia y cobardía del ambiente, estaba decidido a cargar sobre sí la responsabilidad que otros abandonaban para exigir las responsabilidades a los gobernantes. Unamuno sentía en ello una misión religiosa de 'verdad' y de 'justicia' que exigía ser cumplida por quien la percibiese. Este era el papel que aceptaba *obligado;* la inconsciencia de los demás creaba una necesidad de intervenir en la política. Pero don Miguel no era uno de aquellos políticos que andaban solicitando el papel, aunque fuese de *coristas*—quizá, supernumerarios—[21]. Y ya desde entonces Unamuno advertía en qué medida cada uno de los sectores políticos de la hora quería 'aprovechar políticamente' su actitud y en qué medida los políticos, por turbios compromisos, eran incapaces de tomar un papel de responsabilidad. Y ya desde entonces Unamuno se preguntaba si él estaba loco. Y, lleno de locura quijotesca y observando los tristes manejos políticos, afirmaba que los demás indudablemente *no estaban locos.* Locos, no. El papel que aceptaba, «distribuído» por los demás, era el papel que le correspondía porque los demás no se atrevían a desempeñarlo y lo abandonaban. En este sentido se lo imponían y él aceptaba la imposición [22]. Don Miguel procuraba desempeñarlo lo mejor posible porque sabía que, en última instancia, ese papel era querido por Dios. Y, quizá pensando en sí mismo, Unamuno decía que hay quienes «qui-

sieran ser lo que fingen» [23], es decir, el profeta, el anacoreta, el Moisés de su pueblo, el que lo salvase del desastre.

Comprendido el fondo histórico de esas afirmaciones, resulta claro que Unamuno se atreviese a remitir a *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, donde afirmaba que los agonistas de ficción o de carne y hueso «son reales, realísimos, y con la realidad más íntima, con la que se dan ellos mismos, en puro querer ser o en puro querer no ser, y no con la que le den los lectores» [24]. Del *yo* que uno quiere ser, entre los yos de las perspectivas de la existencia relacionada concreta, se afirmaba clarísimamente:

> Y que éste, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, y es el real de verdad. Y por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos. Dios le premiará o castigará a uno a que sea por toda la eternidad lo que quiso ser [25].

Y éste era el más «real, *realis*, más *res*, más cosa, es decir, más causa—sólo existe lo que obra—» en la faena de crear la persona, dentro de la teoría poética de la realidad de don Miguel [26]. Ahora bien. Unamuno presentaba las dificultades de esta creación:

> Sólo que este hombre que podríamos llamar, al modo kantiano, numénico, este hombre volitivo e ideal—de idea-voluntad o fuerza—, tiene que vivir en un mundo fenoménico, aparencial, racional, en el mundo de los llamados realistas. Y tiene que soñar la vida que es sueño. Y de aquí, del choque de esos hombres reales, unos con otros, surgen la tragedia y la comedia y la novela y la nivola. Pero la realidad es la íntima. La realidad no la constituyen las bambalinas, ni las decoraciones, ni el traje, ni el paisaje, ni el mobiliario, ni las acotaciones, ni...
>
> Comparad a Segismundo con don Quijote, dos soñadores de la vida. La realidad en la vida de don Quijote no fueron los molinos de viento, sino los gigantes. Los molinos eran fenoménicos, aparenciales; los gigantes eran numénicos, substanciales. El sueño es el que es vida, realidad, creación. La fe misma no es, según San Pablo, sino la substancia de las cosas que se esperan, y lo que se espera es sueño. Y la fe es la fuente de la realidad, porque es vida. Creer es crear [27].

Este aspecto de la metáfora del teatro de la vida, referido a la persona humana como actor, aparece en los ensayos de *Al rededor del estilo*, escritos en Fuerteventura [28].

Es decir, la metáfora *el teatro de la vida* es sensible, por su elasticidad, a las múltiples variantes que registran las vivencias históricas de Unamuno. Y no existe contradicción alguna, por lo menos en los textos analizados aquí y que fueron unidos conscientemente por Unamuno.

El núcleo fundamental de una verdadera oposición es el origen propio del *papel*. El papel que uno mismo se asigna, ¿es el que los demás imponen, o es el que Dios ha otorgado? Creo que elegir cualquier término desconectado de los otros dos es erróneo e irreal. Uno descubre y se hace cargo de un papel social en función de los demás y éste puede ser—y debe ser—el que Dios le ha asignado. Es indudable que Unamuno parece sentir, poco antes de ser confinado, el peso de entrar en la política activa. En un *Comentario* que aparece el 22 de febrero de 1924 declaraba:

> Y es toda la tragedia de una biografía histórica, de la vida en la historia de un hombre público, singularmente de un político. O, por mejor decir, la tragedia de un político es hacerse el que no es, representar el papel para el que no ha nacido, producirse del vacío de sí mismo.

Y más adelante, allí mismo, declaraba que «no cabe fingir la esencia. Se finge la figura» [29]. Es posible observar, secundariamente, las dificultades interiores que Unamuno sentía para ligar la totalidad de su vida a la política. Recuérdese que Unamuno era un hombre que quería realizar la plenitud de su persona en todos los aspectos de ella sin abandonar ninguno, era aquel que luchaba, por ello, entre el oficio y el hombre, el escritor y el hombre y otras tantas oposiciones complicadas y variables según las circunstancias concretas y las concretas perspectivas. Naturalmente, dichas dificultades se incrementan en la crisis que provoca, entre otros factores, el remordimiento estudiado. Con su fuga, Unamuno queda más ligado que nunca—y dolorosamente separado, en otro sentido—a la política, sin posibilidad de ejercer otro magisterio. De todos modos, es indudable que Unamuno comprendía que, sin especial revelación personal, el hombre

tiene que 'descubrir' su *papel* en sus relaciones con los demás: «Porque el hombre que descubre el papel que Dios—el supremo corego del universo, según Renán—le asignó en la tragicomedia de la historia, se descubre a sí mismo, y halla su estilo» [30]. Y cumpliendo su papel, descubriéndose a sí mismo, fué el primer gran desterrado europeo de la historia contemporánea.

En 1924, en París, don Miguel de Unamuno se ve acosado por la duda. Desde su angustiosa soledad observa la conducta política de los demás y las 'razones' con que ellos afirman su conducta. Considera que él sólo posee una verdad individual que le parece—por su íntima conciencia de culpabilidad—carente de valor y de eficacia política. Se pregunta, como su Jugo, si estará loco, pero la conciencia de la dignidad de su actitud queda reforzada por la duda misma [31]. Incomprendido, se pregunta si pronuncia otras palabras que las que se oye pronunciar, o si se le escuchan otras que las que pronuncia *(CN.*, 85-86). Se pregunta si será como él se cree, o como se le cree *(CN.*, 71). Se pregunta si se ha empeñado en una absurda actitud, o su actitud tiene algún sentido. Teme haber quedado prendido de un gesto cobarde y vacío [32]. Ante los demás, don Miguel carecía de razones, y más todavía de razones de 'eficacia' política, para explicar la dignidad moral de su destierro voluntario, la necesidad de él. Profundamente sincero, su duda interior le impide quedarse cómodamente afirmado en su actitud y afirmarla serenamente. Asimila la crítica que cree leer en los demás —cuando no se anticipa a ella—para ponerse en problema, para poner a prueba su *papel político.* En *Cómo se hace una novela* escribe:

> Algunos, al explicarles mi situación, se sonríen y dicen: «ah, sí, una cuestión de dignidad!», y leo bajo su sonrisa que se dicen: «se cuida de su papel...»
>
> Y no tendrán algo de razón? No estaré acaso a punto de sacrificar mi yo íntimo, divino, el que soy en Dios, el que debo ser, al otro, al yo histórico, al que se mueve en su historia y con su historia? Por qué obstinarme en no volver a entrar en España? No estoy en vena de hacerme mi leyenda, la que me entierra, además de la que los

otros, amigos y enemigos, me hacen? Es que si no me hago mi leyenda me muero del todo. Y si me la hago, también *(CN.*, 97-98)[33].

Unamuno reconoce que es necesaria la común leyenda —lectura—de cada persona; se sabe haciendo su leyenda, su novela, desde la vertiente íntima *(CN.*, 71), con todos sus yos, y en relación con sus prójimos. Pero la aceptación de la cooperación en la forja de sí mismo no era sino conjugar precisamente los dos extremos que habíamos visto reunidos ya en 1923 con la alusión al *Prólogo* de 1920.

En el *Comentario* de *Cómo se hace una novela*, al rechazar el adjetivo de irreconciliable que se le aplica, dice: «¡Así se hacen las leyendas!» *(Cm.*, 42)[34]. Es decir, don Miguel protestaba contra la falsa leyenda, lo que él llamaba *patraña.* Y estaba decidido a no provocar el escándalo de «cominerías de los cotarros literarios» para no falsificarse *(Cm.*, 44). Unamuno hacía su leyenda—su lectura del libro de la vida—encarnándose en las relaciones concretas, tratando de cobrar tierra y haciéndose tierra para los españoles futuros:

Que de Altabiscar el canto
se oiga en mis cantos de guerra,
de mi íntima reconquista,
la que hace de mi alma tierra,
donde los hijos de España
vivan por siempre, y que sean
mis romances fronterizos
pedestal de mi leyenda[35].

Por todo esto es importante reparar en las quejas de Unamuno, en carta a E. Giménez Caballero fechada el 28 de marzo de 1927, llenas de razones concretas surgidas frente a las apreciaciones del corresponsal. Don Miguel afirma que la generación de 1914 conoce mejor a la del 33 y casi desconoce a la del 98. Pensaba que la generación siguiente le haría justicia a esta última. Está convencido que no recogen de él lo más suyo. Al leer las opiniones que se vierten sobre él, descabelladas por cierto, se queda mirándose en aquel espejo que lo deforma y confiesa su labor personal: « y me voy haciendo mi propia leyenda, mi leyenda de mí mismo, que es la obra, la gestión de mi talento—en el sen-

tido de la parábola evangélica—que he de presentar a Dios en el último juicio».

El *yo íntimo* que Unamuno temía ahogar con el personaje político es el de su política hecha religión, el que percibía señal de culpabilidad en su fracaso y en éste, un silencio de Dios; es el yo de su 'moral de batalla' que trata de postular la inmortalidad. Instalado ya en París, prófugo, Unamuno declaraba: «no oigo de Dios el inmortal susurro» [36]; y cuando se entierra al niño Yago de Luna, y cree ver que se entierra el porvenir de España, exclama dolorido: «¡Dios callaba!» [37]. Y descubriendo su dolor más hondo escribía en *Cómo se hace una novela*—es inevitable volver una vez más al texto—: «Y Dios se calla! He aquí el fondo de la tragedia universal: Dios se calla. Y se calla porque es ateo» (*CN.*, 91). Se desesperaba porque nadie le respondía, ni Dios ni el Diablo [38]; pero descubriendo su más heroico fondo, llegaba a confesar más tarde: «Me hablo de Dios en tanto Dios se calla» [39]. Sólo cuando vuelve a España siente que «Dios español rompe a hablar» y pide a su propia canción que calle [40].

Don Miguel teme haber muerto a su yo íntimo, el que es en Dios, el que debía ser, que debió, según él, haber permanecido en España arriesgando su vida. Sin embargo, no se puede hacer una dicotomía irreductible entre el hombre político y el hombre religioso—o, como alguno quiere, ateo—para descubrir insinceridades. Esto supone pensar que su incursión en la política era injustificada—por lo menos en su conciencia no lo fué nunca—y que su actitud política concreta de entonces fué una farsa más, según se quiere afirmar interpretando mal su 'querer creer'. Si bien aquello de «la cochina temporalidad política y económica me tiene cogido y como la carne es flaca y no sólo de Palabra de Dios vive el hombre» que escribe a Cassou el 10 de febrero de 1927 es apenas una leve nota casi metafórica, hay pruebas, sin embargo, de su honda preocupación ético-religiosa en el destierro. Esta preocupación tiene lugar en el terreno propiamente religioso que funda su actividad, la autenticidad de su vida civil, distinto al de la fácil dicotomía señalada. En el *Prólogo* inédito al *Cancionero* aparece la mezcla de peca-

do y misión que lo atormentaba y cuyas causas ya conocemos. De su viva conciencia religiosa y del Evangelio vivo, don Miguel extrae contrapuestos argumentos de rebeldía y de sumisión; pero, en última instancia, sabe que debe obedecer a Dios, y, en la línea profética, ser repudiado por los hombres. Y se acusa de la violenta diatriba teniendo en cuenta el reproche evangélico a quienes llaman *raca* a su hermano. Unamuno sabe que ha hecho teatro de sí mismo—y cita I Cor., IV, 9—, tratando de descubrirse a sí propio y «de conocer al Señor para ser por El conocido». Y se mantiene en su rebeldía política, «esperando a que Dios quiera que los españoles queramos rescatarnos de la tiranía». No se justifica, y podía haberlo hecho en definitiva, sino que mantiene la dolorosa contradicción interior de su situación [41].

De su inalienable fondo vital-religioso vascongado, Unamuno no sólo extraía su niñez para salvarse del terror a la historia y reafirmar la creación de ella. En enero de 1924, Unamuno declaraba:

> He venido, al cabo de cuatro años de ausencia, a esta mi Bilbao nativa, en busca de viejos y frescos recuerdos de niñez y de mocedad y a templar la emoción liberal de mi espíritu aquí, donde comulgué con mis mayores en liberalismo [42].

Y en *Mi primer artículo*, emocionado, recobrando de su adolescencia el vigor político para su lucha, decía:

> «La unión hace la fuerza.» Sí, mi unión interior, la unidad íntima de mi alma, sobre mis huesos espirituales vascos, esa unión ha hecho mi fuerza. Al ir a tocar a mis sesenta, abrazo estremecido al que fuí a mis dieciséis. ¿Para siempre? [43].

Y en aquel mismo mes pronunciaba un valiente discurso en la Sociedad El Sitio, de Bilbao [44].

Don Miguel de Unamuno extraía de su ayer, en Fuerteventura, al *político*, 'creador' de la patria, según se desprende de una lectura íntegra del soneto LVI que escribió el 18 de junio de 1924:

> Al frisar los sesenta, mi otro sino,
> el que dejé al dejar mi natal villa,

brota del fondo del ensueño y brilla
un nuevo porvenir en mi camino.

Vuelve el que pudo ser y el que el destino
sofocó en una cátedra en Castilla,
me llega por la mar hasta esta orilla
trayendo nueva rueca y nuevo lino.

Hacerme, al fin, el que soñé, poeta,
vivir mi ensueño del caudillo fuerte
que al fugitivo azar prende y sujeta;

volver las tornas, dominar la suerte
y en la vida de obrar, por fuera inquieta,
derretir el espanto de la muerte[45].

Y en el *Prólogo* inédito al *Cancionero* don Miguel afirmaba refiriéndose a su rebeldía política: «Esta amorosa rebeldía, este amor rebelde, me viene de los días de mi apretada y henchida niñez cuando fuí inocente testigo de la guerra civil.»

Según lo va probando nuestro estudio, don Miguel podía escribir con toda exactitud, relacionando íntimamente su actitud política con su personalidad, el 4 de setiembre de 1928 en el *Prólogo* inédito de su *Cancionero:*

> Sí, lo que sentimos como espíritu de independencia y llamamos así, es el sentimiento de nuestra identidad; ser independiente es ser idéntico, es ser igual a sí mismo, es ser uno mismo, es ser persona continua. Y como la infinitud no es más que continuidad—lo infinito es lo continuo, lo concreto—la persona continua es infinita e incomensurable. Y por conservar y continuar, que es acrecer, mi identidad personal, mi personalidad idéntica, por ser yo mismo, independiente, he tenido que renunciar a volver a mi patria mientras en ella se persiga a nombre de una fantástica realidad, la íntima personalidad de cada uno. Yo quiero seguir siendo yo para que los demás españoles sigan siendo ellos y vuelvan a serlo los que lo han dejado de ser. Independencia es identidad y a cada cual, a cada *quisque*, se le debe lo suyo—*suum cuique tribuere*—y lo suyo es su personalidad, su identidad continua, y en esto, en atribuir—*tribuere*—a cada cual—*cuique*—lo suyo—*suum*—consiste la justicia, virtud matemática.
>
> Esperaré por tanto[46].

En 1924-25 la auto-crítica de Unamuno se agudiza cuando sospecha que en el teatro de la vida, del cual su calidad de intelectual lo constituye en autor, haya podido falsificar a sus enemigos políticos—quizá tanto como ellos lo falsificaban a él—: «Es que miento cuando les atribuyo ciertas intenciones y ciertos sentimientos? Existen como les describo? Es que siquiera existen?» *(CN.*, 98)[47]. En su política quijotesca a veces llega a temer que esté luchando con la falsa ilusión de unos gigantes que ni siquiera existen. Y se incrementan las dudas de sí mismo al observar que, en el fondo, por debajo de las luchas políticas, puede existir un hilo de mutua comprensión y perdón con sus 'criaturas' histórico-literarias *(CN.*, 98-99). Tras estas reflexiones, acusándose, grita: «Pero ah! hay el papel! Vuelvo a la escena! A la comedia!» *(CN.*, 99). En 1927, entre corchetes, reafirmándose en su papel, añade:

> Y bien, no! Cuando escribí esto me dejé llevar de un momento de desaliento. Yo puedo perdonarles lo que conmigo han hecho pero lo que han hecho y lo que siguen haciendo con mi pobre patria, de eso no soy yo quien puede perdonarles. Y no se trata de representar un papel *(CN.*, *99)[48].

Pero no era necesario el texto de 1927 para hallar la reafirmación del valor de su 'papel'. No es tardía la justificación de 1927 ni es un nuevo velo para cubrir la confesión inicial. En 1925, cobrando pie en la etimología de la palabra —actor—, se llama hipócrita a sí mismo:

> ¡Hipócrita! [...] ¿Hipócrita? ¡No! Mi papel es mi verdad, y debo vivir mi verdad, que es mi vida.
>
> Ahora hago el papel de proscrito. Hasta el descuidado desaliño de mi persona, hasta mi terquedad en no cambiar de traje, en no hacérmelo nuevo, dependen en parte—con ayuda de cierta inclinación a la avaricia que me ha acompañado siempre y que cuando estoy solo, lejos de mi familia, no halla contrapeso—dependen del papel que represento *(CN.*, 100-101)[49].

Nótese que Unamuno se acusa de aquello mismo que había querido evitar al elegir la expresión literaria de sus

inquietudes. La literatura, la exposición auténtica de *Cómo se hace una novela*, lo ha alejado del yo del destierro al que ahora combate con la violenta auto-crítica de sí mismo.

En un primer momento, llevado de su violencia, Unamuno había intentado atacar a sus enemigos con la descripción de su trágica situación de desterrado político. Pero para cumplir este propósito sin prestarse a un juego, su honradez le hubiese obligado a confesarse víctima hasta de sus propios 'admiradores' y descubrir, siguiendo la invitación del amargo realismo político de Balzac en *La piel de zapa*, la concupiscencia de poder del sucio mundillo que se aprovechaba, cauta y mezquinamente, de su honrada protesta. Este peligroso proyecto se prestaba a ser aprovechado por todas las banderías y hubiera resultado contraproducente, insustancial, inútil. Vemos, pues, que nunca existió la posibilidad de que Unamuno hubiese entregado a sus lectores una confesión cínica de personales concupiscencias literarias y políticas como alguna crítica había querido sospechar. El magistral teatro de don Miguel se hallaba lejos del tabladillo de farsa que combatía y contra el cual blandía quijotescamente su gesto personal.

Unamuno, al recordar que su mujer fué a verlo en el destierro y cuidó de su persona, se pregunta: «Es que represento una comedia, hasta para los míos? Pero no! es que mi vida y mi verdad son mi papel» *(CN.*, 101) [50]. Ponía en duda hasta su quijotismo de aquellos años. Ante sus calcetines rotos, recuerda los del Quijote. Se reprocha la mera posibilidad de haber hecho algo por buscar la identificación *(CN.*, 101). Más adelante, cuando repara en viejos líderes de la oposición—Francos Rodríguez, Gumersindo Azcárate, Pi y Margall—que, inutilizados por la enfermedad o la muerte, son aprovechados para homenajes póstumos, teme por él. Como advertencia testamentaria apunta la idea de que sus familiares no sufrirán ese ultraje a su figura. De inmediato, tras estas reflexiones, se acusa de cinismo *(CN.*, 117-118). Presumiendo que su violenta ira, reacia a rencorosos perdones y elogios póstumos, puede ser mirada como una comedia, opone que es una divina comedia. Cree posible que algún lector, al leer su confesión violenta, la

repute de impúdica, se indigne diciendo que no hace sino representar un papel, que no ha comprendido el patriotismo, en fin, dice Unamuno: «Que no ha sido seria la comedia de mi vida» *(CN.*, 118). Y opone decididamente la necesidad de la acción y proclama la existencia teatral, fuera de la cual no hay nada *(CN.*, 118-119).

Impúdica confesión de inquietudes que no oculta sus propios reproches, sus vacilaciones, sus desalientos. Hombre lleno de una problemática humanísima, no se oculta tras velos. Por el contrario, se presenta desnudo, se reprocha duramente; es el primero en no estar siempre conforme consigo mismo *(Cm.*, 49). Hasta nimiedades como la de su avaricia—que no lo es—constituyen grave acusación. Y don Miguel recarga las tintas hasta sobre su viejo descuido personal hecho de *rodilleras*. Sin embargo, aparece siempre, como contrapeso de su auto-crítica despiadada, la conciencia de una misión suprapersonal que debe cumplir en el destierro [51].

Unamuno tiene la dolorosa evidencia de que no se entiende la poesía de la auto-creación y de la creación personal en la propia patria, quehaceres radicalmente unidos. Ese es su dolor acaso incomunicable. Con Mazzini sabe que han prostituído el nombre de poesía con el de hipocresía y que la duda lo invade todo *(CN.*, 111). Unamuno expresa su desgarramiento interior, su angustia al leer la confesión de Mazzini, con el hermoso símbolo del águila herida cuyo grito cae como un trueno sobre el lector. Con la incomprensión se le ha quitado la realidad al héroe, se le ha dejado en el vacío. En el vacío es apenas un ridículo histrión. De esta manera, Unamuno ha llegado al ridículo ante los demás y ante sí mismo.

Unamuno ha sentido en 1924 el apretón del desaliento *(CN.*, 59-61). El fracaso de su personaje político le revela la caducidad. Y él, comparándose con Jugo de la Raza, dice:

> Novelesco también, apenas si escribía, apenas si obraba por miedo de ser devorado por mis actos. De tiempo en tiempo escribía cartas políticas contra don Alfonso XIII y contra los tiranuelos pretorianos de mi pobre patria, pero estas cartas que hacían historia en mi España, me devoraban *(CN.*, 76).

Como Jugo, se hundía en una «congojosa inacción de expectativa» *(CN.*, 77). En alguna medida es la actitud de vacilación que puede estar alegorizada especialmente por la voluntad de Jugo de tener a la mano, a la cabecera de la cama, el fatídico libro sin leerlo; por aquella lenta lectura y relectura del libro, leyendo sílaba a sílaba y retrocediendo para volver a empezar *(CN.*, 107), para prolongar así la agonía de su vida *(CN.*, 115). El fracaso ha enfrentado a Unamuno con la muerte. Consciente de que la historia es leyenda—lectura—, declara: «Esta historia me devora y cuando ella acabe me acabaré yo con ella» *(CN.*, 70).

La dolorosa conciencia de la inutilidad de su sacrificio, de su dolor, aparece cuando inserta y comenta las palabras de Mazzini que llaman sombra de dolor, que no cuerpo, al dolor del artista tratado por el artista. El poeta, creador de sí mismo y de la patria *(CN.*, 103-104), se siente incapaz de dar realidad a su propio dolor y de hacerlo de veras fecundo.

En *Cómo se hace una novela* aparece claramente el deseo de abandonar no sólo la actitud política de aquel momento, sino la política misma, quizá como contestación a quienes consideraban que su destierro voluntario era un «suicidio político», según se anota en el *Prólogo* inédito del *Cancionero.* Allí, con cierta ironía alusiva, preguntaba don Miguel si quedándose habría llegado a ser algo así como dictador [52]. El abandono aparece insinuado muchas veces en el plano de memorias y aparece también, naturalmente, en el plano novelesco de Jugo. Quizá el desaliento más radical está expresado cuando se cita un texto de Mazzini donde éste habla del volcán apagado de su corazón, del esfuerzo inútil, de la sensación de anonadamiento *(CN.*, 83). Coincide la cita con el momento en que Jugo de la Raza ha quemado el libro que lo obsesionaba *(CN.*, 82-83). Al preguntarse qué habría sucedido, cuál habría sido el castigo de don Quijote si en vez de morir hubiese recobrado la razón de todos y hubiese vivido muchos años más, piensa en una de las posibilidades de su propia historia *(CN.*, 86-87), en el abandono de la acción política concreta y el abandono del personaje político.

Don Miguel piensa en el suicidio político. Lo revela la

tentación de suicidarse que sufre Jugo de la Raza cuando, al atravesar el puente de Alma—del alma, medita Unamuno—, siente deseos de arrojarse al Sena *(CN.*, 75). Más adelante don Miguel presentará las posibilidades del suicidio de un cómico. En el relato se advierte en qué medida lo tentaba la idea de abandonar definitivamente la política—lo que era una especie de muerte total, negadora de la vida misma para don Miguel—, pero percibe que tal actitud sería también inútil. Su retirada tampoco habría sido comprendida, como no lo era su alta política; se le hubiera condenado a la burla, algo peor que ser el comediante suicida silbado por el público. Con un intimismo lleno de angustia, piensa: «La risa! la risa! la abismática pasión trágica de Nuestro Señor Don Quijote!» *(CN.*, 120) [53].

También en la *Continuación* de 1927, tras la alegoría lúdica del juego de la vida, aparece su deseo de abandonar la política: «En el arte supremo de aprovechar el azar la superioridad del jugador consiste en resolverse a abandonar a tiempo la partida para poder empezar otra. Y lo mismo en la política y en la vida» *(CN.*, 155). Y alguna vez insinúa Unamuno si no sería mejor que Jugo de la Raza, abandonada la lectura, esperase a que se le acabe el libro de la vida haciendo solitarios. Pero considera que la faena debe ser una faena histórica común *(Ct.*, 156). De esta manera delata su soledad y sus deseos de participar eficazmente en el juego de la política española, a pesar de sus arrebatos de desaliento. Unamuno necesita hacerse un alma, crear su persona; pero sólo se puede crear la persona en el compromiso con el prójimo, en la vida histórica *(Ct.*, 158-59).

De la prueba a que ha sido sometido sale corroborado su *papel*, depurado por la propia auto-crítica como había salido depurada su propia obra, *Cómo se hace una novela*, con el cambio de plan, tras larga reflexión sobre las expresiones literarias a elegir. Unamuno llega a tener conciencia del inevitable fracaso de su personaje político. Actuando o no desde su 'altura política', el fracaso era inevitable. Asegurada su conciencia, consciente de la necesidad de continuar en su 'gesto' de dignidad, mantiene su política quijotesca de 1924-25

y la reafirma en 1927. La despiadada auto-crítica que vive reflejada en *Cómo se hace una novela* revela la medida en que su firmeza de carácter no era fruto de un ánimo terco, sino de una honda y dolorosa, tanto como constante, reflexión. El haberse puesto a prueba renueva las energías de Unamuno, le da el derecho de seguir actuando su papel. El proceso padecido por Unamuno se puede apreciar en la carta que escribe el 2 de mayo de 1929 a Bogdan Raditsa. Unamuno, al encontrarse con la apreciación de que cuando hay dolor no se sueña, se impresiona profundamente y dice: «La vida es sueño, pero y el dolor? El dolor es la única vigilia. Y acaso la única conciencia despierta» [54]. Podemos pensar que, víctima de sus dolores, había caído en el marasmo y no podía soñar; el no poder soñar le producía mayor dolor, pero incrementado su dolor, gracias a él, conseguía una 'conciencia despierta' capaz de soñar, de crear la vida.

A las preguntas «¿Por qué? ¿Por qué estoy aquí, en la proscripción, en el destierro? ¿Para qué?» que se hacía don Miguel, respondía «Fuera de España para mejor servirla» [55], afirmándose en su anhelo de «refundar una patria» [56]. Declaraba que estaba allí por no prestarse «a ser cabestro para que entraran en el coso del Directorio los de la minoría selecta», según escribía a E. Giménez Caballero el 28 de marzo de 1927. Estaba allí como conciencia española [57], para defender la libertad de palabra, para *enseñar con su ausencia* [58], para que no lo cubriese de oprobio «el juicio de la posteridad» [59]. Proclamaba el carácter religioso de su misión: «Dios lo quiere, Dios lo quiere, / su voluntad es mi casa. / Doy al César lo del César / Salamanca, / y a Dios la verdad-justicia / que es patrimonio del alma» [60]. Por ello se afirmaba orgulloso sobre su propio 'gesto', defendiéndolo. En carta a Concepción, fechada el 2 de abril de 1928, escribía:

> Dile a Salcedo de mi parte que incapaz yo de una conducta, y siendo uno de los españoles anulado por el fetichismo del gesto, sigo aquí, en Hendaya, lanzando gestos y sin rendirme al deber de mi edad, que es resignarme, ni hacer caso de las sirenas que creen que debo volver ya a España a facilitar el tránsito a la normalidad. Y que los que creen

que tengo apetito de poder no me conocen. De lo que tengo apetito es de justicia, que no consiste en borrón y cuenta nueva. Esto se queda para Romanones y compañía [61].

Aquí es necesario citar algunos juicios de unas pocas personalidades egregias que enjuiciaron el valor de la actitud política de Unamuno en aquellos años.

Américo Castro, quien declaraba la huella que Unamuno había dejado en él y protestaba, dolido, que Unamuno era español para los españoles, le escribía a don Miguel el 23 de mayo de 1925:

> Lo terrible es que V. tenga que estar fuera de España. Me agobia y me duele su ausencia de modo indecible. Y al mismo tiempo V. es hoy nuestra conciencia, y España ve claro, en la zona en que no está muerta, que su ausencia es nuestra ausencia de la verdad y la justicia. Si V. yaciera mudo y resignado en Salamanca, la sensación de que aquí no pasaba nada sería absoluta. Pero es un dolor que le haya tocado tan alta y tremenda misión. Sírvale de algo saber que su nombre está en todos los corazones no podridos, que no son pocos felizmente.

Antonio Machado escribía a Unamuno el 12 de junio de 1927: «Aquí se padece—no lo achaque usted a adulación—la ausencia de Unamuno, de sus artículos, de sus poesías, de su espíritu vigilante por la espiritualidad española» [62].

Gregorio Marañón, invalorable colaborador de don Miguel en las horas de lucha, le escribía el 7 de febrero de 1929:

> Pero ningún otro español desterrado ha podido decir que su dolor de ausencia haya sido tan fecundo como el suyo para su patria.
>
> La salida de la dictadura representa sólo la barredura de unos indeseables; mas la casa había quedado muda y como vacía.
>
> La vuelta de Unamuno la poblará de nuevo de fecunda inquietud! [63].

Ramón del Valle-Inclán proclamaba:

> Don Miguel de Unamuno era, antes, para mí, uno de los primeros escritores de lengua española, no de hoy, sino de todos los tiempos. En esta hora de mengua nacional, su

alta categoría literaria queda oscurecida por sus virtudes ciudadanas, y se me aparece como el único Grande de España. Don Miguel de Unamuno, Prior de Iberia: ¡Salud! [64].

Ramón Menéndez Pidal, al volver Unamuno del destierro, declaraba: «Con la vuelta de Unamuno a España parece que ésta se recobra a sí misma» [65].

Al morir don Miguel, José Ortega y Gasset afirmaba: «Ha inscrito su muerte individual en la muerte innumerable que es hoy la vida española»; y consideraba la muerte de Unamuno como el último acto, la culminación de una trayectoria cumplida [66]. Y sospechaba patéticamente, con verdadero dolor: «La voz de Unamuno sonaba sin parar en los ámbitos de España desde hace un cuarto de siglo. Al cesar para siempre, temo que padezca nuestro país de una era de atroz silencio» [67].

Aquí conviene recordar también las protestas contra el Gobierno español y las adhesiones a don Miguel que en esta ocasión, como en otras, surgieron de la intelectualidad mundial de entonces. Para dar cuenta minuciosa de ellas haría falta citar una buena cantidad de nombres de prestigio universal reconocido [68].

Finalmente, es necesario señalar que años antes Ramón Pérez de Ayala, protestando contra la condena judicial que había recaído sobre don Miguel, había escrito unas cuantas palabras valederas:

Todos los que escribimos con honradez para el público, y D. Miguel de Unamuno con más razón que nadie, recibimos constantemente esta sensación de presidio; porque lo que aqueja al presidiario no es tanto la falta de libertad cuanto la falta de finalidad, la conciencia de la inutilidad de la propia vida, la idea de frustración [...] Claro que D. Miguel de Unamuno no irá a presidio, no se ejecutará esa sentencia monstruosa; pero, si fuese, quizá recibiría menos sensación de presidio dentro que fuera.

Yo me atrevo a proponer a mis amigos, conocidos y desconocidos, lo siguiente: que se repartan en circulares los artículos delictivos de don Miguel de Unamuno, que los españoles que sienten la obligación de pensar los suscriban públicamente, si fueran de su mismo parecer, y que reclamen colectivamente para sí la misma pena impuesta al

Sr. Unamuno. Yo, uno de tantos. De lo contrario, no debemos quejarnos jamás de que nos aprieten las botas [69].

Unamuno, ante el fracaso, tras hondas luchas interiores para vencer su rebeldía, adopta una actitud de íntima resignación activa. «¡Paciencia y barajar!», dice en términos lúdicos refiriéndose tanto a su novela política como a la novela religiosa de su vida—fuertemente ligadas—, siempre con la mano y la vista prontas al azar *(Ct.*, 142). Y *barajando* con 'resignación activa' escribe *Cómo se hace una novela*, que es una forma de hacer política y meta-política, según él quería. La tensión de los motivos y contra-motivos de la obra aparece superada por la vía literaria. Su literatura constituye una salvación. Es una literatura puesta al servicio de una causa, literatura impúdica, cuyo más hondo sentido y el valor que la hace ser algo más que literatura de simple compromiso político es la revelación de haberse hecho problema de sí mismo. Y es este contenido problemático el que funda la originalidad y el valor de la expresión literaria [70].

3. El proyecto: La persona. Hacer la persona-abandonar la creación de la persona

Indudablemente la exposición de este motivo—hacer la persona—y su contra-motivo—abandonar la creación de la persona—se torna difícil de realizar por cuanto ellos nacen significados por una situación existencial concreta, propiamente política, y desembocan rápidamente en el motivo religioso. Unamuno no filosofa en abstracto ni su pensamiento se mueve independientemente de las necesidades religiosas.

En 1924-25 y años siguientes don Miguel sentía el fracaso de su personaje político. Don Miguel vivía haciéndose un alma en cada situación concreta, en cada papel que le tocaba desempeñar. En aquellos años había ligado toda su existencia a una aventura política y ésta resultaba un fracaso. Unamuno alegoriza en Jugo de la Raza la amenaza de la muerte que pende sobre su personaje político. Jugo recibe el impacto de la amenaza en su aventura de leer. Don Miguel se acongoja ante la idea de la muerte que asecha a su per-

sona misma. Es el *fatum* que amenaza la vida. Dentro de la estructura espiritual de don Miguel, el fracaso de su personaje político le ha revelado la caducidad de su persona. La lectura de Jugo es una lectura fatídica.

Unamuno acude a la vía literaria para salvarse de la soledad y de la muerte. Su propia vida es una creación que le da «vida y muerte», le crea y le sostiene y le ahoga. Confiesa: «Es mi agonía». Trata de cobrar tierra, de enterrarse en una común leyenda *(CN.*, 71)[71]. Trata de hacerse un alma, impedido de hacérsela en la vida histórica, a través de la literatura. Y acepta y busca la leyenda de su propia persona hecha en el diálogo consigo mismo y con los demás. Para expresar la auto-creación de sí utiliza la metáfora *la novela de la vida* y *el teatro de la vida*, expresiones de su concepción poética de la realidad.

No es sólo un afán político el que se trata de salvar por la vía literaria: es una necesidad metafísica la que encuentra satisfacción en ella. Varias veces aparece su propio nombre, Miguel de Unamuno, dentro del texto, en tercera persona, como creación suya y de los demás. Miguel de Unamuno es una persona que se ha hecho a base del hombre de carne y hueso, «de mí», dice Unamuno *(CN.*, 70). Esta persona es la que han hecho los demás, amigos y enemigos de Unamuno, conjuntamente con su propio «yo amigo» y su «yo enemigo» *(CN.*, 70-71). Unamuno tiene conciencia de que se representa a sí mismo delante de sí mismo *(CN.*, 85)[72]. Dice: «Yo, Miguel de Unamuno, novelesco también» *(CN.*, 76), considerándose personaje de ficción. Su confesión autobiográfica resulta ser una confesión ante su «yo desconocido e incognoscible» hasta para él mismo *(CN.*, 71)[73]. ¿Cuál es el yo desconocido e incognoscible? Lo es el hombre de carne y hueso en cuanto no se ha hecho novela aún, creación de sí mismo. Lo es la persona cuya existencia, cuya revelación, no está concluída. La persona que aún no se ha realizado, que necesita desarrollar todas sus posibilidades. El hombre de carne y hueso, que a veces entra en conflicto con la persona, necesita revelarse a través de ella, cobrar en ella la realidad auténtica, suprema, de la creación poética para fundar, precisamente, la *realidad* de la carne, sin la cual la persona

peligra. La persona se va revelando tanto en el teatro interior de la conciencia, en el drama de los *yos*, como en el drama externo de relación con los demás. La persona es la resultante de una lucha vital [74].

En Jugo de la Raza está simbolizada la creación de la persona por el proceso de soñar al *otro*. Jugo vivía aburrido porque no vivía «ya más que en sí mismo, en el pobre yo de bajo la historia, en el hombre triste que no se ha hecho novela» *(CN.*, 72-73). Y le gustaba leer novelas para «vivir en otro, para ser otro, para eternizarse en otro». En realidad, «a fin de descubrirse, a fin de vivir en sí, de ser él mismo. O más bien a fin de escapar de su yo desconocido e incognoscible hasta para sí mismo» *(CN.*, 73). Cuando Jugo de la Raza sale de sí y encuentra una historia en la novela autobiográfica romántica y ésta le gana, se identifica con el personaje de la novela, desaparece a sus ojos «el mundo grosero de la realidad» *(CN.*, 74). Jugo vive el personaje en las páginas del libro *(Loc. cit.)* «Su vida, su existencia íntima, su realidad, su verdadera realidad estaba ya definitiva e irrevocablemente unida a la del personaje de la novela» *(CN.*, 75-76). Jugo «soñaba al otro, o más bien el otro era un sueño que se soñaba en él, una criatura de su soledad infinita» *(CN.*, 82) [75]. Sin él, amenazado por la muerte, sentía hundirse en sí mismo *(CN.*, 82) [76].

Las estructuras literarias de *Cómo se hace una novela* son, evidentemente, una construcción para mostrar la creación de la persona. El doble plano de memorias y de novela autobiográfica, las novelas contenidas unas dentro de otras, los comentarios de comentarios revelan con su fondo vacío que la novela de la vida, que la creación de la persona, está por hacerse. No hay argumento, no hay tuétano, «todo son las cajitas, los ensueños. Y lo verdaderamente novelesco es cómo se hace una novela» *(Cm.*, 55) [77]. Por esto decía en 1924-25 que el *noumeno* era lo más fenomenal, que la sustancia era lo más formal y que el fondo era la superficie *(CN.*, 119) [78].

Desde una cierta *radical nihilidad ontológica de la persona* se concibe la creación de sí mismo [79]. Esta evidencia se manifiesta con auténtico 'dramatismo' precisamente en el

hombre que vive *ante* Dios o *ante* la carencia y búsqueda de El, no en el hombre que vive frente al vacío de sí mismo, que ni siquiera intenta volver a la 'tragedia' pagana, puesto que no tiene sino un Destino nuevo, sin dioses ya, reducido a *resignada condición humana.* No es, por lo tanto, extraño que, desde esta evidencia, Unamuno busque a Dios para fundar la creación permanente del propio ser [80].

En *Cómo se hace una novela* no sólo se presenta como tema el haberse hecho problema de sí mismo a raíz del hecho circunstancial de la política. El último sentido del epígrafe agustiniano que lleva el libro, *Mihi quaestio factus sum* [81], está revelado por la reflexión etimológica sobre la palabra *problema* con que Unamuno traduce *quaestio (Ct.*, 151-152). El *problema* como un obstáculo, con la exigencia de solución en «sentido analítico, o disolutivo», se convierte en un *proyecto* que exige solución de *trayecto*, de resolución por la acción. El problema se ha convertido en *metablema.* El Unamuno imaginativo y activo vence al Unamuno crítico para postular la necesidad de la acción, de la creación, de la revelación de sí mismo *(Ct.*, 143) [82].

Unamuno bien puede decir, recordando a San Agustín, que se ha hecho problema de sí mismo. El epígrafe es una exacta expresión de la situación de auto-crítica que padeció Unamuno en 1924-25. De otro lado, el espíritu de don Miguel vive en constante y fortificadora auto-crítica. Unamuno había removido todos los más íntimos y dolorosos espacios de su alma. Dentro de las perspectivas que hemos señalado, temía sacrificar su yo «íntimo, divino», el que es en Dios, el que debe ser, «al que se mueve en su historia y con su historia» *(CN.*, 97-98). Pero había logrado superar el problema, uniendo acción y contemplación, para postular la acción. La búsqueda, la creación de sí mismo, es su actitud característica:

> Y yo me he hecho problema, cuestión, proyecto de mí mismo. ¿Cómo se resuelve esto? Haciendo del proyecto trayecto, del problema *metablema*; luchando. Y así luchando, civilmente, ahondando en mí mismo como problema, cuestión, para mí, trascenderé de mí mismo, y hacia dentro, concentrándome para irradiarme, y llegaré al Dios actual, al de la historia *(Ct.*, 152) [83].

Cobrando conciencia de la necesidad de hacerse, logrará vencer en algún modo la amenaza de la muerte y podrá llegar a alcanzar la 'realidad salvadora' en la historia misma, que, en última instancia, es el lugar donde Dios lo ha instalado. Aquí se manifiesta la apertura fundamental que posee el hacerse unamuniano hacia la divinidad. Unamuno llega en su experiencia del destierro *al Dios de su España (Ct.*, 152) [84].

Partiendo de su situación concreta de desarraigado, imposibilitado de hacerse en España, escribe *Cómo se hace una novela*, que no sólo es una forma de hacer historia española y su propia historia en el sentido político, sino de realizar su persona, de hacer su eternidad *(CN.*, 70).

Recuérdese que para Unamuno existir es salirse de sí mismo, según lo dice en todos los planos y estructuras de la obra; existir es estar loco con una locura que, en última instancia, es religiosa *(CN.*, 50-51). Existir es co-existir con el prójimo para salvarse mutuamente. El prójimo es un *co-hombre.* Todas las estructuras de *Cómo se hace una novela* poseen un especial dinamismo que logra poncr al autor en relación con el lector con el fin de realizar conjuntamente la creación de la persona en la historia y alcanzar la realidad salvadora de Dios en la historia misma. La novela se hace para que el novelista se haga a sí mismo y haga a su lector, haciéndose uno con él. *(Ct.*, 157). Unamuno invita al lector que se irrita porque le muestra que él también es un personaje cómico a que «haga del sueño, de su sueño, vida» con el fin de salvarlo *(CN.*, 118-119).

Cada uno es hijo y padre de sí mismo: «Nuestra obra es nuestro espíritu y mi obra soy yo mismo que me estoy haciendo día a día y siglo a siglo, como tu obra eres tú mismo, lector que te estás haciendo momento a momento, ahora oyéndome como yo hablándote.» En última instancia, «somos nuestra propia obra», de donde uno es, sin conceptismo, «padre e hijo de sí mismo y su obra el espíritu santo» *(Ct.*, 138) [85]. Unamuno recordaba que Cervantes había repetido que el hombre era hijo de sus obras *(Ct.*, 138). La persona se fundaba, según el criterio antropológico del renacimiento, sobre la virtud propia y no sobre el *honor* medieval.

De este último, que había constituído una concepción religiosa de la vida civil, no quedaba el espíritu, sino sólo el aspecto social. El Renacimiento insistirá sobre el carácter íntimo de la virtud como fundamento de la honra del hombre. En España, la constante aventura de luchar por la existencia cotidiana desarrolló un fuerte sentimiento de la personalidad fundada en el valer personal, en las obras. Cada español era, en la vida diaria de la reconquista, 'hijo de sus obras'. Esta conciencia existencial se manifestará en la afirmación teológica de las obras en Trento. La fe necesita ser actuada. Cuando Unamuno, cristiano y español, recoge la afirmación del valor de la acción en la historia, está insistiendo sobre la afirmación ideológica renacentista y la vital española del valor humano. Sin embargo, Unamuno sabía en qué medida tal postulación se hallaba en la raíz común a la naturaleza y a la gracia. El hombre era hijo de sus obras *en Dios* [86].

Unamuno no escribe buscando una *evasión* literaria. Su literatura está esencialmente al servicio de la vida. Cuenta *Cómo se hace una novela*, que es una salvación literaria de la acción [87]. Y en ella proclama que hay que *actuar* la persona, que lo único real, con la realidad suprema de la acción, de la creación, no con el vulgar realismo del positivismo decimonónico, es el hombre de la leyenda, el hombre de la novela. Dramática realidad a conquistar que, amenazada por la muerte, puede convertirse en trágica. En este sentido, Unamuno vive buscándose a sí mismo, como pensaba que se habían buscado San Agustín, Rousseau, Amiel *(Ct.*, 148). Y buscándose se incrementa y, en última instancia, se entrega.

En el último fondo del juego de motivos, *hacer la persona-abandonar la creación de la persona*, se descubre el motivo religioso simbolizado en la obra, motivo religioso que también será un juego de motivo y contra-motivo: *morirás-no quiero morirme*. Unamuno quiere salvar su persona y todas las dimensiones de ella en la 'realidad salvadora', en la divinidad. En este último sentido religioso está la clave primera del libro.

4. La inmortalidad: Morirás-no quiero morir

Unamuno, buscando al Padre, proclamándolo en un siglo que vive de espaldas a El, ha hecho de su vida histórica, de la creación de su persona, un camino para seguir las huellas de Dios. Pero se encuentra en la imposibilidad de seguir desarrollando su vida histórica, colocado en una situación ambigua que atenta contra su 'moral de batalla' para conquistar la 'realidad salvadora'. Entonces se plantea, inevitable y dolorosamente, el problema de la muerte y de la inmortalidad. Este es el *único*, primer y último motivo vital del que nacen y en el que desembocan todos los otros: «Porque nuestra desesperada esperanza de una vida personal de ultratumba se alimenta y medra de esa vieja remembranza de nuestro arraigo en la eternidad de la historia» *(Pr.*, 10). La muerte de lo que no debía morir—por los valores que encarnaba—le conduce al problema de la inmortalidad en 1924-25.

Si se atiende a la metáfora *el libro de la vida*, se puede decir que la afirmación «el vicio de la lectura lleva el castigo de muerte continua» *(CN.*, 77) es válida para todos los planos de la obra, tanto para el de memorias documentales como para el novelesco. La frase alude a la amenaza de muerte que lleva consigo el motivo de la lectura—de cualquiera de los libros, naturalmente—como motivo literario, alegórico y filosófico.

El motivo *morirás* afecta a la lectura del libro de la historia que realiza Unamuno, a la lectura de la novela autobiográfica romántica que lee Jugo de la Raza, a la creación del personaje político y a la creación de la persona. Es el que obliga a meditar en el sentido de la lectura, el que provoca el temor a continuar leyendo y es el que produce el deseo de abandonar la lectura. Pero el contra-motivo «*no quiero morir*» alimenta la lectura, retomándola desde el abandono mismo. El equilibrio de motivos y contra-motivos se rompe a favor de una lectura angustiosa que es imprescindible realizar. Porque si se observa bien, el *morirás* no afecta solamente a la lectura, sino también al abandono de la lectura. De esta manera, exacerbada, la voluntad de no

morir reafirma la necesidad de la lectura y la necesidad de ponerla a prueba y la de 'ensayar' vitalmente el abandono.

En este motivo *no quiero morir*, cargado de un poderoso dinamismo voluntario, se descubre, como siempre, la última fuente de la actividad de Unamuno: una necesidad de vivir para siempre que impide resignarse a la muerte y obliga a superarla.

Ya se ha observado que don Miguel vivía en aquellos días una dolorosa experiencia de muerte. El fracaso de su personaje político le revelaba la caducidad de la persona. En aquellos días también le atormentaba la preocupación por su salud, su neurosis cardíaca. Le acongojaba su muerte personal y el «posible acabamiento de la novela de la humanidad» *(Ct.*, 125). Recuerda la apocalíptica visión de Carducci al final de su oda *Sobre el monte Mario* y la más terrible, por cómica, de Courteline *(Ct.*, 126) [88]. Unamuno refiere en la *Continuación:* «Alguna vez me llego a Urruña cuyo reló nos dice que todas las horas hieren y la última mata—*vulnerant omnes, ultima necat*» *(Ct.*, 132) [89]. La conciencia de la muerte no puede estar más hondamente relacionada con el minuto que muere.

Toda la problemática de Unamuno aparece transfigurada en un proceso de alegorización en el ensayo de novela de Jugo de la Raza. En ella se condensan otras muchas experiencias de la muerte que sufrió don Miguel. En la historia de Jugo de la Raza hay dos encuentros fundamentales con la muerte. El primero cuando empieza a leer la novela sin comprarla aún y el segundo cuando la compra para leerla. La lectura que amenaza de muerte al personaje que lee es *fatídica*, sometida al *Hado*, a la muerte, a la nada.

Ganado por la lectura, identificado con el personaje de la novela, da con un pasaje—«pasaje eterno», dice Unamuno—en el que lee unas palabras «proféticas» y amenazantes: «cuando el lector llegue al final de esta dolorosa historia se morirá conmigo» *(CN.*, 74). Al leer estas palabras, Jugo de la Raza sufre una violenta conmoción espiritual. «Sintió que las letras del libro se le borraban de ante los ojos» aniquiladas en las aguas del Sena, sintió «como si él mismo se aniquilara», ardor en la nuca, frío en todo el cuerpo, tem-

blores *(Loc. cit.)*. Más tarde, necesitado de continuar la lectura, compra la novela y, cuando nuevamente se halla ganado por la lectura, vuelve a encontrar aquellas palabras repetidas por el autor. El efecto fué «espantoso» y perdió el conocimiento *(CN.*, 82).

Al encontrar por primera vez aquellas palabras de muerte. «aparecióse en el espíritu el espectro de la angina de pecho de que había estado obsesionado años antes» *(CN.*, 74). Al volver a casa, tras comprar el libro, con la prisa, «se le cortaba el aliento, le faltaba huelgo y veía reaparecer el viejo y ya casi extinguido espectro de la angina de pecho» *(CN.*, 80); sospecha que le amenaza una disnea cerebral, «acaso la enfermedad X de Mac Kenzie», y siente los síntomas de la angina *(CN.*, 81) [90]. El reencuentro con la frase amenazadora le despierta «con una terrible punzada en el corazón» *(CN.*, 82). Tras el primer encuentro se dice que había sentido «el soplo del aletazo del Angel de la Muerte» *(CN.*, 74-75) y que volvió «a la casa de pasaje», y tendido sobre la cama «se desvaneció, creyó morir y sufrió la más íntima congoja» *(CN.*, 75). En el segundo encuentro vuelve a perder el conocimiento *(CN.*, 82).

En estas descripciones del encuentro con la muerte hay una fuerte dosis autobiográfica. La neurosis cardíaca acompañó a Unamuno durante toda su vida. Está presente en 1897 y en 1924. Y observemos que Jugo se dirige a la «casa de pasaje». Asimismo, el *Angel de la Muerte* que le acosa es el *Angel de la Nada* que tuvo en sus garras a Unamuno en 1897 *(CN.*, 102) [91].

Al volver a casa, Jugo sintió la tentación de suicidarse al atravesar el puente de Alma y recordó la fantasía del suicida de nacimiento *(CN.*, 75). Aparece simbolizado de esta manera el intento de suicidio político que llegó a tentar a Unamuno, aunque no sabemos hasta qué punto don Miguel pudo haber sido tentado por un auténtico suicidio [92].

Estos dos encuentros con la muerte son posibles por una constante vacilación entre la necesidad de seguir leyendo y el temor de hacerlo con el deseo consiguiente de abandonar la lectura. Todo el ensayo de novelita autobiográfica ejemplar consiste en ese juego de motivo y contra-motivo.

La riqueza de ella consiste en la continua alternancia de los dos extremos. Tras cada intento de leer, Jugo de la Raza sufre nuevas angustias a consecuencia de la amenaza de muerte. El motivo *morirás* y el contra-motivo *no quiero morir* aparecen constantemente en su historia [93]. Porque la muerte no sólo asecha su lectura, más de una vez Jugo de la Raza se plantea el problema de la muerte en toda su radical gravedad. Tras el primer encuentro ya se plantea no sólo el riesgo de la lectura, sino el riesgo que amenazaba la vida misma: «Si continuaba leyéndolo, viviéndolo, corría riesgo de morirse cuando se muriese el personaje novelesco, pero si no lo leía ya, si no vivía ya más el libro, ¿viviría? *(CN.*, 76).

Cuando encuentra el nuevo ejemplar,

> Se propondría el terrible problema de o acabar de leer la novela que se había convertido en su vida y morir en acabándola o renunciar a leerla y vivir, vivir, y por consiguiente morirse también. Una u otra muerte; en la historia o fuera de la historia *(CN.*, 106).

Y se propone tener el libro a las manos, a la cabecera de la cama, sin leerlo *(CN.*, 107, 115), o, como antes pensaba leer hasta que le quedase muy poca vida al personaje *(CN.*, 92), ahora leería y releería la historia avanzando en cada lectura apenas una línea *(CN.*, 107). Y se pregunta: «Podré vivir así? De todos modos he de morirme, pues que todo el mundo se muere» *(CN.*, 107) [94].

Jugo de la Raza se rebela contra el autor de la novela autobiográfica romántica. Piensa que «fué un capricho macabro del autor el meter allí aquellas palabras» que estuvieron a punto de matarlo *(CN.*, 75). Más adelante, sospecha que el autor se está burlando de él o que él mismo se burla de sí mismo y se pregunta desde su afán de inmortalidad:

> «Pero esto no es más que una locura... El autor de esta novela se está burlando de mí... O soy yo quien se está burlando de mí mismo? Y por qué he de morirme cuando acabe de leer este libro y el personaje autobiográfico se muera? Por qué no he de sobrevivirme a mí mismo? Sobrevivirme y examinar mi cadáver *(CN.*, 106).

Jugo, como Augusto Pérez de *Niebla*, se rebela contra el autor [95]. Es cierto que se rebela contra el autor de la novela

que lee, pero éste bien puede ser el mismo Unamuno. En todo caso, ese autor siempre es un autor externo a él, objetivo, a cuyo plan, en algún modo, se siente ligado. Siempre es un Autor omnipotente, aunque Unamuno no fuese en esta ocasión el dios de sus personajes.

Observemos ahora a Unamuno en el plano documental de la obra. Don Miguel afirma: «Esta historia me devora y cuando ella acabe me acabaré yo con ella» *(CN.*, 70). Pero sabe que la muerte no sólo acecha a una forma especial de vida histórica: «Es que si no me hago mi leyenda me muero del todo. Y si me la hago, también» *(CN.*, 98).

Unamuno proclama, como grito de rebeldía contra la *fatídica historia*, contra la *tragedia* de la vida, que «lo propio de una individualidad viva, siempre presente, siempre cambiante y siempre la misma, que aspira a vivir siempre—y esa aspiración es su esencia—» *(Cm.*, 49) es alimentarse de los demás y darse en alimento a ellos, buscando, en faena común, inmortalizarse. Al empezar a escribir sus cuartillas de 1924, no buscaba sino eternizarse o inmortalizarse *(CN.*, 59). Trataba de derramar su vida a fin de continuar viviendo, de darse la vida, de arrancarse a la muerte de cada instante *(CN.*, 59). Unamuno predicaba que había que «entrar para siempre—*à jamais*—en la historia. ¡Para siempre!» *(Cm.*, 46).

Unamuno se caracteriza a sí mismo, aprovechando la opinión de Cassou *(Rt.*, 24), como un hombre «que no quiere morirse» *(Cm.*, 44). Piensa que lo acabado, lo perfecto, es la muerte y que «la vida no puede morirse» *(CN.*, 119). Al terminar su obra de 1924-25, enfrentándose al lector, afirmaba rotundamente: «no quiero morirme» *(CN.*, 121) [96].

Ante la amenaza de muerte estallaba la «universalidad, la omnipersonalidad y la todopersonalidad» de su relato *(CN.*, 70). Relato que sólo podía ser leído con provecho por aquel lector cuya vida fuese una novela, «una ficción divina, un ensueño de eternidad» *(Cm.*, 54).

Frente a la afirmación popular «todo dios se muere» que Jugo de la Raza acepta tras su rebeldía, don Miguel no se resigna y se hace cargo de las ansias de inmortalidad de su personaje. Aquella frase le parece un lugar común, «el más común de todos los lugares comunes, y por lo tanto la más

paradójica de las paradojas» *(CN.*, 107-108). Y, apoyándose en Cristo, Unamuno plantea, para defender la inmortalidad, un anti-silogismo que comenta en 1927 entre corchetes:

> Y había este anti-silogismo, el ilógico: «Cristo es inmortal; Cristo es hombre, luego todo hombre es inmortal». [Este anti-logismo cuya premisa mayor es un término individual, no universal ni particular, pero que alcanza la máxima universalidad, pues si Cristo resucitó puede resucitar cualquier hombre, o como se diría en español popular puede resucitar todo cristo, este anti-silogismo está en la base de lo que he llamado el sentimiento trágico de la vida y hace la esencia de la agonía del cristianismo. Todo lo cual constituye la divina tragedia] *(CN.*, 108)[97].

Don Miguel postula el 'escándalo' de los griegos y judíos. Y busca la inmortalidad por y en Cristo a la manera paulina[98]. Unamuno pensabe que Dante, creyente medieval, había hablado de Divina Comedia porque en ella había esperanza *(CN.*, *108). Y con Dante piensa, evangélicamente, que el cielo padece fuerza, que «la viva esperanza vence a la divina voluntad»:

> Creer en esto sí que es fe y fe poética! El que espere firmemente, lleno de fe en su esperanza, no morirse, no se morirá...! Y en todo caso los condenados del Dante viven en la historia y así, su condenación no es trágica, no es de divina tragedia, sino cómica. Sobre ellos, y a pesar de su condena, se sonríe Dios *(CN.*, *109).

En 1924, tras la proposición del anti-silogismo, Unamuno citaba la enumeración que hacía Mazzini de los que habían ido muriendo, y, dolorido, Unamuno pensaba que acaso Mazzini un día se habría dicho: «"Voy a morirme". Como Proust» *(CN.*, 109). Más adelante, al hablar de la realidad escénica de la vida, en la que nada escapaba al teatro, negándose a dar fin a su novela, invita a que cada lector haga la suya propia. El, que no quiere morirse—lo viene repitiendo en todo el libro, en toda su obra—, resulta un actor predicando la conquista de la inmortalidad en una época que lo toma por loco. El fracaso de su personaje político le ha revelado un des-cielo en el que parece no haber

posibilidad de hacerse inmortal. Este peregrino, desterrado —condición, más que de político, de hombre *en el valle de lágrimas*, «desterrado hijo de Eva»—, se encuentra avergonzado, solitario, desalentado. ¿Cómo predica entonces? Dentro de su 'moral de batalla', al faltarle la tierra, el escenario de la lucha, le falta el cielo. Se siente radicalmente comprometido con su papel y casi radicalmente imposibilitado de alcanzar la inmortalidad. Entonces confiesa:

> Cuéntase de un actor que recogía grandes aplausos cada vez que se suicidaba hipócritamente en escena y que una, la sola y última, en que lo hizo teatralmente pero verazmente, es decir, que no pudo ya volver a reanudar representación alguna, que se suicidó de veras, lo que se dice de veras, entonces fué silbado. Y habría sido más trágico aún si hubiera recogido risas o sonrisas. La risa! la risa! la abismática pasión trágica de Nuestro Señor Don Quijote! Y la de Cristo. Hacer reír con una agonía. «Si eres el rey de los judíos sálvate a ti mismo» (*CN.*, 120-121).

Unamuno vive en un gesto de dignidad que resulta 'ineficaz'. La cobardía e incomprensión del ambiente consideran demasiado *idealista* la política concreta de Unamuno. Ahora bien. Unamuno sabe que es el único que cumple su deber de luchar; pero, en 1924-25, se siente culpable de una cobarde fuga cuya *ineficacia* considera un *castigo*. Don Miguel sabe que, aunque todos los políticos le pedirían volver y someterse a la realidad de la dictadura para aplaudir interesadamente y aprovecharse de lo que consideraban los inútiles desplantes de Unamuno, si él eligiese, asqueado de la mezquina política del ambiente, retirarse definitivamente de la acción hasta abandonar su alta política, sólo recogería, una vez más, sonrisas irónicas.

Brutalmente humillado por el mortal fracaso de su personaje político que no tiene posibilidad de salvar la dignidad ni siquiera en el suicidio definitivo, siente caer sobre sí el reproche irónico de 'sálvate a ti mismo'. El fracaso, dentro de su *moral de batalla*, dentro de su política hecha religión, tenía una significación mucho más honda todavía. Unamuno, imposibilitado de hacerse en España, en íntima crisis, acosado por la evidencia de la caducidad de la persona, no alcanza

a justificar, frente a los demás ni acaso frente a sí mismo, cómo intenta predicar la forja de la novela de cada uno, cómo invita a dudar de la realidad y a empeñarse en la creación de la sobrevida. Y en este plano el sucidio sería la contradicción más trágica de su propia prédica y la que más burlas recogería. Ya no constituiría un *morir al mundo* en el mundo-teatro, intento del que se burlaba su ambiente, sino un *morir a la eternidad* al que no se resignaba.

La cita evangélica que cierra el texto penetra en la difícil y angustiosa situación de Unamuno, quien aparece a los demás como un 'salvador' incapaz de salvarse, inútil hasta para sí mismo; también revela la conciencia que Unamuno tiene de vivir una más alta realidad en una concepción religiosa de la vida y la política que no alcanzan los demás [99].

Unamuno continúa reflexionando sobre la inmortalidad en las últimas páginas del núcleo original de 1924-25:

> «Dios no es capaz de ironía y el amor es una cosa demasiado santa, es demasiado la cosa más pura de nuestra naturaleza para que no nos venga de El. Así, pues, o negar a Dios, lo que es absurdo, o creer en la inmortalidad.» Así escribía desde Londres a su madre—a su madre!—el agónico Mazzini—maravilloso agonista!—el 26 de junio de 1839, treinta y tres años antes de su definitiva muerte terrestre (*CN.*, 121).

Don Miguel, el agónico, el luchador, sabe que hay necesidad de conquistar en esta vida el cielo, de conquistarlo a diario tratando de merecer la gracia—siempre gratuita—de Dios:

> *Via y patria,* que decían los místicos escolásticos, o sea: historia y visión beatífica. Pero ¿son cosas distintas? No es ya patria el camino? Y la patria, la celestial y eterna se entiende, la que no es de este mundo, el reino de Dios cuyo advenimiento pedimos a diario—los que lo pedimos—esa patria ¿no seguirá siendo camino?
>
> Más, en fin, ¡hágase su voluntad así en la tierra como en el cielo! o como cantó Dante, el gran proscrito:
>
> *In la sua volontade é nostra pace*
> *Paradiso,* III. 91.

E pur si muove! ¡Ay, que no hay paz sin guerra! *(Ct.*, 156-157).

El *e pur si muove* puede delatar las dudas sobre Dios y la inmortalidad, pero es, sobre todo, como esperanza contra el Destino de volver a la nada, una duda que se levanta, desde la decisión de conquistar a Dios y la inmortalidad en El sin resignarse a la aniquilación, contra la dolorosa sospecha de un Dios no inmortalizador. No hay paz sin guerra. Unamuno se propone la conquista de la paz, de la inmortalidad—aun cuando se imaginaba una inmortalidad de *vida real*, de constante incremento—, mereciéndola con la lucha, con la agonía diaria.

Unamuno arroja sus ansias y sus dudas sobre el lector de su época, procura desasosegarlo, para que tenga conciencia de la muerte personal y trate de superarla. Defendiéndose de la muerte, Unamuno defiende a sus lectores como defendía a sus personajes, a Augusto Pérez y a su Jugo de la Raza [100].

Se comprende la necesidad que sentía Unamuno de volver a la niñez—y aun a la vida intra-uterina—en los momentos en que el desaliento pesaba sobre su *yo* activo. Cuando parecía que le estaban negadas todas las posibilidades de la acción salvadora, su *yo* contemplativo buscaba la vida de antes de la historia en el seno materno, en el seno de Dios [101]. El des-nacer era—decía—una «ficción trágica», con la que trataba de «evitar que Dios se suicidara» en su conciencia. Es decir, que desapareciese 'vencido' por la limitación humana. Unamuno sentía la necesidad de volver a las fuentes y de 'revivir' la Fuente de la que manaba su ser [102]. En *Cómo se hace una novela* escribía:

> ¿No hay acaso un sentido oscuro de perpetuidad hacia el pasado, de preexistencia, junto al sentido de perpetuidad hacia el futuro, de per-existencia o sobre-existencia? Y así se explicaría que entre los indios, pueblo infantil, filial, haya más que la creencia, la vivencia, la experiencia íntima de una vida—o mejor, una sucesión de vidas—prenatal como entre nosotros, los occidentales, hay la creencia, en muchos la vivencia, la experiencia íntima, el deseo, la esperanza vital, la fe en una vida de tras la muerte. Y ese *nirvana* a que los indios se encaminan—y no hay más que el camino—

¿es algo distinto de la oscura vida natal intra-uterina, del sueño sin ensueños, pero con inconciente sentir de vida, de antes del nacimiento pero después de la concepción? Y he aquí por qué cuando me pongo a soñar en una experiencia mística a contratiempo, o mejor a arredrotiempo, le llamo al morir desnacer y la muerte es otro parto *(Ct.*, 136-137) [103].

Para Unamuno la esencia filial del hombre es una eternidad de filialidad *(Ct.*, 138). Por ello el retorno a la niñez y la búsqueda del hombre interior no significan la negación del 'personaje' ni de la historia en la que ése se hace ni una enmascarada renuncia de la inmortalidad, sino más bien una búsqueda de los brazos del Padre. Don Miguel, aun en sus momentos más críticos y dolorosos, postula obrar y luchar desesperadamente en la historia—'moral de batalla'—y entablar, a la vez, un diálogo oscuro en lo íntimo de sí mismo con el silencio de Dios *(CN.*, 90-91), diálogo del que nacen nuevas energías para la lucha. Hay que reconocer que, ante la caducidad de su personaje político, don Miguel recibe la revelación del peligro de muerte que pesa sobre la persona humana y acude desesperadamente a la busca de la fe, tratando de volver a la fe de su niñez espiritual. En vez de afirmarse orgullosamente en su 'papel', duda de él; busca y rebusca la autenticidad con una despiadada auto-crítica. Y el 'papel', puesto a prueba de esta manera, sale vigorizado por el contacto con su propia fuente. Unamuno, tras examinarse y reafirmar su íntima conciencia de la autenticidad de su papel, 'se resigna activamente' a la suerte que le corresponde, a sus dudas, al castigo del fracaso, quizá considerándolos, como a su dolorosa búsqueda de Dios, gracia divina. Hay una dolorosa y humilde resignación frente al fracaso de esos años como la que tuvo frente al vivo silencio de Dios en 1897. Por eso Unamuno puede hablar de su 'política hecha religión' y revolverse orgulloso contra sus enmigos políticos, aunque arrepintiéndose a cada paso de sus violencias que atentan contra la caridad. Increpaba al monarca: «¿Qué vida íntima, profunda, de súbdito de Dios, tendrá ese pobre lirio de milenario tiesto?» *(CN.*, * 73). El más hondo sentido de escribir *Cómo se hace una novela* es conquistar la auténtica inmortalidad, el cielo que padece fuerza. Es la vía

literaria para «vivir en la duradera y permanente historia, no morir» *(CN.*, 103), en una historia que no es la historia de los hombres, sino el pensamiento de Dios en la tierra de los hombres:

> Y el fin de la vida es hacerse un alma, un alma inmortal. Un alma que es la propia obra. Porque al morir se deja un esqueleto a la tierra, un alma, una obra a la Historia. Esto cuando se ha vivido, es decir, cuando se ha luchado con la vida que pasa por la vida que se queda [104].

Don Miguel escribía a su amigo Jean Cassou el 29 de enero de 1926, descubriendo en qué medida había renunciado a tantas cosas—y a la vez había vivido en tantas!—para conquistar su inmortalidad:

> Y ahora, como siempre conviene escudriñar el ex-futuro —eje de la tragedia—voy a decirle el que pude haber sido, el hombre dócil y civilizado y resignado. Ah si ese pobre Unamuno no estuviese torturado por una pasión incomprensible o devorado tal vez de un satánico orgullo podría ser hoy Presidente o ex-Presidente del Consejo de Ministros como lo fué Maura, y acaso Presidente de la Academia Española, y quién sabe? conde, marqués o lo que sea, y toisón de oro, y además premio Nobel—a petición del Rey—y... tantas cosas! Pero... ¿Qué quiere ese pobre Unamuno? ¿Lo sabe él mismo? Parece que dice que no quiere nada más que vivir, pero... para siempre! Vivir su obra, y, ¿si pudiera ser más?
>
> No quiero seguir porque el corazón me ahoga [105].

La existencia que descubre don Miguel, puesta radicalmente a prueba, se abre a Dios. La peculiaridad de esta existencia que nos entrega desde 1897 consiste en una real y verdadera existencia que se hace personal y auténtica gracias a la constante prueba de sí misma. En alguna medida la existencia que se predica en nuestros días carece de una firme conciencia de sí misma y pierde gran parte de su riqueza y su sentido porque, jugando a la autenticidad, trata de recuperarse únicamente desde la crítica de las relaciones externas, superficialmente consideradas, que la puedan teñir de inautenticidad. Es una manera, en fin, de escapar a ella misma, sintiéndose cómoda y suficiente en sus límites. La

existencia auténtica es capaz de intensificarse reiteradamente en la prueba constante de sí, como es capaz de poner en verdadera tensión todas sus relaciones. De otra manera, hablar de una nueva ontología es cerrarse sobre el hombre abstracto y sus mitos. El más íntimo y radical carácter del hombre como creación de sí mismo es no contar con supuestos peligrosos. Resulta por demás revelador que haya sido un hombre religioso de fondo—y católico de raigambre—quien haya llegado a la existencia en 1886 [106] y quien la haya descubierto íntegra en 1897. Se falsifica el descubrimiento de la existencia cuando no se reconoce el origen religioso de él y no se toma a la existencia descubierta con la misma integridad con que nos la ofrecen sus descubridores.

b) Las novelas

En *Cómo se hace una novela* existen, contenidas unas dentro de otras, las siguientes novelas:

I. «La novela de una confesión autobiográfico romántica» *(CN.*, 74) que lee U. Jugo de la Raza. A Jugo se le llama, caracterizándolo por su lectura de esta primera novela, 'lector de la novela' *(CN.*, 84, 88, 91).

II. La lectura de esa novela (I) es el hilo argumental del ensayo novelístico cuyo héroe es el personaje autobiográfico U. Jugo de la Raza. A este relato se le llama la novela o historia de Jugo *(CN.*, 76) [107] considerándolo desde el personaje, o, también desde la acción, la «novela de su lectura» *(CN.*, 91). Advirtiendo los planos superpuestos, se alude a ella como la «novela de su lectura de la novela» *(CN.*, 80, 88). Y, como ya se ha visto, el personaje Jugo de la Raza resulta ser el 'lector de la novela'.

III. Una tercera novela es el conjunto de la novela de Jugo de la Raza (II)—autobiográfica—más las memorias documentales en las que está inmersa, es decir, la obra *Cómo se hace una novela.* Contar cómo hay que hacer la novela es la mejor manera de hacer la novela que eternice el *yo del destierro (CN.*, 72) o, mejor, su *yo del des-cielo.*

c) Construcciones concéntricas y desbordantes

1. La autobiografía: haz tu vida

I. De la novela de una confesión autobiográfico romántica que lee Jugo de la Raza no sabemos casi nada. Es como la última cajita de las contenidas en una de laca japonesa que estuviera modelada como mejor el artista pudo y que escapa a nuestra vista. Como sabemos que el autor y actor de la autobiografía va a morir al finalizar la novela, la *vida* del personaje coincide con ella. Su *vida* está contada, hasta su muerte, en la *novela*. A ella se limita. Vida y novela se identifican en el primer relato.

Obsérvese que la novela leída por U. Jugo de la Raza es una *confesión autobiográfico romántica*. Se puede sospechar, con cierta validez, que, ya sea por un carácter de 'ejemplaridad' muy del gusto de Unamuno, o por un fenómeno de 'integralismo' hispánico—que en definitiva se conjugan en la actitud antropológica de don Miguel—, la obra leída es también unamuniana. La obra entera de Unamuno resulta siempre, en gran medida, una confesión autobiográfica romántica. La obra leída puede ser cualquier obra concreta suya, novela [108], drama o recuerdos. Y quizá, con mayor exactitud, pudiera ser *Cómo se hace una novela*. No se debe olvidar que Unamuno es un hombre de la España de las 'nuevas', del *Quijote*, de *Las meninas* de Velázquez. Nótese también que el fenómeno del integralismo hispánico—siempre al nivel de la existencia—aparece como característico de la vida y obra de don Miguel de Unamuno. No podía ser de otra manera puesto que es uno de los primeros hombres occidentales que descubre, por su parte, desde un terreno filosófico, la existencia. El carácter mismo de la obra estudiada y sus estructuras permiten afirmar la posibilidad del fenómeno apuntado.

II. U. Jugo de la Raza no es un personaje autobiográfico total, pues eso sería hacer la novela—y quizá realista—, sino un ensayo 'ejemplar y simbólico' de novela autobiográfica. La lectura de la novela (I) se convierte en su *vida*. En la

lectura se le plantea el compromiso frente a la muerte que amenaza ese mismo vivir pendiente de la lectura. Su *vida* gira en torno a la lectura de la *novela*. El personaje vive preso entre el motivo de la lectura y el contra-motivo del abandono de la lectura. En esta segunda identificación ya no se sabe exactamente si coinciden, o no, la vida del personaje y la novela en el límite temporal último, ni si coincide la vida del creador de Jugo de la Raza con la novela. Estamos en una problemática identificación al nivel de la ficción. Y en su problemática misma. Pero es indudable que la vida de Jugo coincide, en alguna manera, con la aventura de la creación de la novela.

Sabemos que Jugo vivía aburrido porque no vivía más que en sí mismo. Era un hombre triste porque no se había «hecho novela». Por eso le gustaba leerlas:

> Para vivir en otro, para ser otro, para eternizarse en otro. Es por lo menos lo que él cree pero en realidad busca las novelas a fin de descubrirse, a fin de vivir en sí, de ser él mismo. O más bien a fin de escapar de su yo desconocido o inconocible hasta para sí mismo *(CN.*, 73).

Se metía en los personajes, se hacía en ellos, para dar consistencia a su vida. Se creaba como persona en un mundo de auténtica creación. Era una manera de expresar, descubrir y crear su propia persona, escapando de un 'desconocido' inactivo, incognoscible hasta para sí mismo por no tener existencia, por no vivir. Hasta que un día U. Jugo de la Raza halla una novela que le pone en conflicto, que le revela la caducidad del personaje y de la persona.

Quizá la novelita de Jugo de la Raza se desarrolle al nivel del 'teatro de la conciencia' de don Miguel, en el que uno de sus tantos yos trata de imponerse y ganar para sí la vida total de ella. No debe olvidarse que Jugo de la Raza es un personaje autobiográfico creado por Unamuno con extremado rigor simbólico para depositar en él muchos rasgos de la biografía más concreta de sí mismo. Y recuérdese que el personaje así construído no sólo recoge la historia inmediata de aquellos años, sino que transfigura en él, como condensada, toda su aventura espiritual. El posesivo *mi* aplicado a

Jugo, constantemente reiterado en la obra, puede tener un hondo sentido. En alguna medida, ese personaje que recoge las experiencias vitales del autor es el *hombre interior* de Unamuno, o, mejor dicho, su dimensión de interioridad, y está al servicio de la representación del drama que se representa en la conciencia de don Miguel. Los conflictos que sufre Unamuno en el escenario de su conciencia, en el 'teatro interior' de sus múltiples yos, aparece delatado por la presencia de este personaje. Unamuno declara: «A las veces en los instantes en que me creo criatura de ficción y hago mi novela, en que me represento a mí mismo, delante de mí mismo...» *(CN.*, 85).

III. Este mundo autobiográfico interior aflora en otro mucho más amplio, el de las memorias autobiográficas ligadas al momento político por el que Unamuno atraviesa, y de esta manera es recogido en *Cómo se hace una novela.* En la tercera novela, conjunto de I y II más las memorias documentales de don Miguel, de carácter autobiográfico toda ella, elaborada en varios planos, la vida del autor—don Miguel—es entregada en forma de novela al lector. *Esa* novela angustiosa, que es parte de su vida y figuración de toda ella, comunica que su *vida* es 'novela'.

Impedido de vivir con eficacia su vida histórica, refugiándose en la salvación por la literatura, Unamuno declara que acaso la mejor manera de hacer la novela—y la vida—y la historia *(CN.*, 68) sea contar cómo hay que hacerla *(CN.*, 72), sea, precisamente, descubrir el secreto de la creación.

Unamuno declara que allí, en la obra, está presente 'el Unamuno de su leyenda, de su novela' *(CN.*, 70-71). Es él, «Miguel de Unamuno, novelesco también» *(CN.*, 76). Su vida es novela como la de Jugo de la Raza *(CN.*, 96), como la de cualquier personaje de ficción. Se sabe haciendo 'su leyenda', 'su novela' *(CN.*, 85) [109]. Novela y vida de don Miguel son identificadas al nivel de la creación. Don Miguel de Unamuno es hombre de veras, 'comediante y autor de sí mismo' *(CN.*, 120). En estrecha y viva relación con un más íntimo teatro está el teatro de la vida que se con-vive con los demás: «Mi leyenda!, mi novela! Es decir, la leyenda, la novela, la novela

que de mí, Miguel de Unamuno, al que llamamos así, hemos hecho conjuntamente los otros y yo, mis amigos y mis enemigos, y mi yo amigo y mi yo enemigo» *(CN.*, 70-71). En efecto, en el texto se nota claramente la doble vertiente de la metáfora *la novela de la vida.* Se ha identificado él, hombre de carne y hueso—individuo—, con su persona, con su personaje, en el íntimo teatro de su conciencia y en el teatro de la vida histórica convivida con el prójimo.

Unamuno generaliza la identificación desde su personal experiencia. En el *Comentario* pregunta: «¿Es más que una novela la vida de cada uno de nosotros?» (p. 47) Y en la *Continuación* revela: «Todo hombre, verdaderamente hombre, es hijo de una leyenda, escrita u oral. Y no hay más que leyenda, o sea novela» *(Ct.*, 149). Y España, Occidente y la humanidad toda, tanto como él, tienen una vida que es «novela, historia, comedia, tragedia o como se quiera» *(Ct.*, 125).

Obsérvese que en la obra existen unas estructuras concéntricas que van desbordando hasta llegar al lector para 'implicarlo' y 'complicarlo' en la metáfora *la novela de la vida.* Unamuno—intención que delata el título de la obra—enseña al lector cómo hacer una novela. Por el dinamismo que poseen estas estructuras se las puede considerar construídas en una especie de espiral geométrica cuyos círculos van creciendo. Se ha dicho ya que los motivos que 'mueven' la obra, compuestos de motivo y contra-motivo, producían un vaivén, pero que el equilibrio inestable de ellos se rompía en un impulso voluntarista de postular la inmortalidad. Este mismo impulso interior de la obra, gracias a unas estructuras adecuadas, se dirige hacia el lector. Los motivos de la creación son así, en cierta manera, los motivos de 'ejemplaridad'. La autobiografía de Unamuno, dentro de su concepción poética de la realidad, es una auto-creación. Los planos autobiográficos de su obra—en las estructuras de género y en las novelas involucradas—y las metáforas que presiden la creación son una revelación literaria—y una manera de hacer la vida a través de la literatura—de un pensamiento fundamental y, más todavía, de una manera de vivir. Con la autobiografía que escribe—y autobiografía es para Unamuno

hacer la vida en un plano real de creación vital—don Miguel quiere decir al lector: haz tu autobiografía, haz tu novela, porque la vida es creación. Haz tu vida.

2. El yo desconocido: revélate, hazte

En la autobiografía romántica se ofrece a Jugo de la Raza, el lector, la posibilidad de «escapar de su yo desconocido e inconocible hasta para sí mismo», de revelarse y conocerse haciéndose en la acción misma, llena de riesgos por la amenaza de la muerte *(CN.*, 73). *Mi* Jugo quiere significar algo más que la mera paternidad literaria sobre un personaje. Indica que es el personaje Unamuno quien sigue el mismo proceso vital creador y el que, en un momento de crisis, confiesa: «Y he aquí cómo estas líneas se convierten en una confesión ante mi yo desconocido e inconocible; desconocido e inconocible para mí mismo» *(CN.*, 71). Con estas cajitas, una dentro de otra, siempre vacía la primera y última del fondo, no se quiere presentar con pesimismo existencialista la radical nihilidad ontológica del hombre, sino reconocer en ese vacío la posibilidad y necesidad de hacerse, de crearse a sí mismo. Se está enseñando a hacer la novela, la historia, la vida. Estas estructuras literarias, estas metáforas, nacen de una nueva concepción de la vida y del hombre que afirma una nueva ontología radicalmente distinta de toda la ontología tradicional. No quisiéramos caer en sutilezas, pero también resulta *desconocido* para el lector el personaje de la novela (I) que lee Jugo. Y Jugo lucha por revelar, por crear su personaje desconocido. Revelarlo es hacer la novela, es hacer la vida. Y en el plano literario, descubrir este proceso no es *escribir* una novela, sino *hacerla* al contar cómo se la hace. Y, en última instancia, es invitar al lector a que revele su 'desconocida' persona, a que la cree.

El argumento de la novela que lee Jugo es la vida del autor, porque es la novela de una confesión autobiográfico-romántica. No existe argumento, sino vida. Unamuno tampoco entrega el argumento de la novela de Jugo, no quiere dárnoslo, limitarlo siquiera entre tantas posibilidades ofrecidas

(CN., 109-110, 119 y 120). Tampoco ofrece otro que la vida misma, puesto que rehusa la novela autobiográfica de su yo del destierro al variar el plan de la obra. No quiere ofrecer al lector un argumento, sino instalarlo en una concepción de la vida y dejarlo en tensión y en libertad de crear su propia vida *(CN.*, 120, *Cm.*, 41). Entrega el proceso de la vida, aunque es cierto que la vida misma, en concreción personal apasionada, es el *cuento* de ella. Rechazaba el argumento frente a la vida, pero detestaba la literatura pura, el esteticismo del lenguaje sin cuento *(CN.*, * 112). Cada uno debía poner su propio argumento con la realización misma de su persona en la vida.

3. La muerte: rebélate

La autobiografía romántica obliga a Jugo de la Raza, bajo amenaza de muerte: «Cuando el lector llegue al fin de esta dolorosa historia se morirá conmigo» *(CN.*, 74) [110]. Igual declaración—y similar advertencia—hace don Miguel cuando observa: «Esta historia me devora y cuando ella acabe me acabaré yo con ella» *(CN.*, 70).

Jugo, auténtico lector, estremecido por la amenaza de muerte, se planteaba el problema de su propio fin—la muerte como problema personal—en sus monólogos y en su rebeldía frente al autor, e intentaba abandonar la lectura. Unamuno trataba de apartarse de su novela política y ponía a prueba su personaje político y, recogiendo la ansiedad de Jugo por sobrevivirse y examinar su cadáver *(CN.*, 106), protestaba: «No quiero morirme» *(CN.*, 121). Unamuno reprocha al lector que se preocupe de saber cómo acabarán los personajes de la novela sin preocuparse de saber cómo acabará él mismo *(CN.*, 110) y le pregunta, exigiéndole meditación:

> «Y cómo acabarás tú, lector? Si no eres más que lector, al acabar tu lectura, y si eres hombre, hombre como yo, es decir: comediante y autor de ti mismo, entonces no debes leer por miedo de olvidarte a ti mismo» *(CN.*, 120).

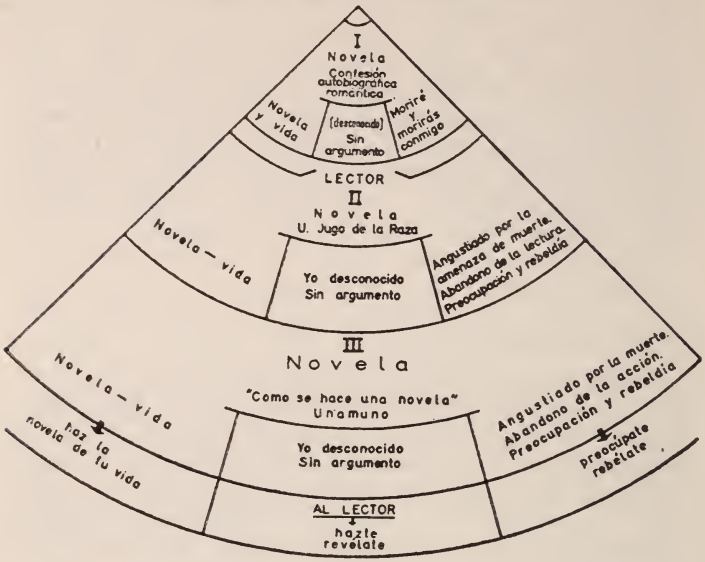
Unamuno, luego de asimilar el conflicto de Jugo de la

Raza, como Jugo de la Raza asimilaba el conflicto de la confesión autobiográfica romántica, lo lanza—lanza su monólogo interior buscando el diálogo—al lector, invitándolo a postular la inmortalidad: «Y tú, lector, que has llegado hasta aquí, es que vives?» *(CN.*, 121). Ante el peligro busca, como Jugo de la Raza, no morir; quiere contagiar al lector su cuita, se la plantea con todos los recursos de que dispone. Trata de cumplir una obra de misericordia, la de despertar al dormido en una existencia insuficiente: «Recuerde el alma dormida / avive el seso y despierte / contemplando / cómo se pasa la vida / cómo se viene la muerte / tan callando.»

Obsérvese que Unamuno presenta a Jugo de la Raza como un lector de novela, de libro. Unamuno se considera lector de la naturaleza, de la historia, del libro de la vida *(CN.*, 37-38) y lector de sí mismo *(Ct.*, 142 y 140-141). Y es lector de sí mismo en el hondo sentido de ser lector-actor del milagro que Dios ha escrito con su dedo desnudo. Jugo y Unamuno viven de la lectura y en la lectura *(CN.*, 67 y 74). Unamuno se dirige al lector exigiéndole que sea un auténtico lector, un lector-autor. Quiere que su lector sea autor, actor y personaje—y público de sí mismo—en la comedia de la vida y lo invita a que lance, rebelde, la «morcilla» de la inmortalidad.

Las construcciones armónicas de esta obra en cuyo centro está Unamuno, progresivas, en gradual crecimiento, más claras y concretas a la vez que más oscuras y simbólicas, desde la primera novela cuyas características se nos dice en dos líneas hasta la de don Miguel, están dispuestas, con un paralelismo concéntrico bien cuidado, implicándose unas a otras en un dinamismo de espiral creciente, para 'implicar' y 'complicar' al lector, a quien ya se le hace ingresar en el marco de ficción y en el compromiso, gracias a que está prefigurado por el lector Jugo y el lector Unamuno [111].

CONSTRUCCIONES
CONCÉNTRICAS Y DESBORDANTES



d) La ejemplaridad

1. El co-autor

Unamuno, autor, actor y personaje, se presenta, puesto en problema, de cuerpo entero, confesando su propia autocreación ante su propio y más íntimo público: él mismo. Así aparece ante el tribunal de los demás al abrir su conciencia de par en par e invitar al lector a ser autor, actor y personaje de sí mismo. Y de esa manera, buscando dialogar con el lector, con el prójimo, se instala en el centro de su obra, descubriendo el teatro de la vida y el problema de la muerte, postulando la 'morcilla' de la inmortalidad. Y las singulares estructuras en que vierte su *Cómo se hace una novela* no constituyen una manera de velar, sino, precisa-

mente, de revelar las estructuras de la creación de la persona en un plan ontológico nuevo. Prueba de la virtud reveladora de ellas es el carácter 'envolvente' de la obra, la eficacia 'comprometedora' que posee para mostrar que la vida es novela asechada por un total acabamiento, que la vida es creación cortada por el absurdo de la muerte. Y con esta revelación Unamuno pretende lanzar al lector a una desesperada creación de la vida y de la vida sin fin, la *sobre-vida*.

Unamuno, lector del Libro de la Historia y de sí mismo, trata de crear un tipo especial de lector para su obra. No le interesa el lector aficionado a muertes de la novela realista, el que es incapaz de sentir la *agonía* de su Jugo *(CN.*, 119-120), el lector que tiene un interés folletinesco y frívolo, el que no se preocupa de él mismo, sino sólo de cómo acabarán los personajes *(CN.*, 110), el lector que busque novelas acabadas *(CN.*, 119) o el impenetrable que no se sabe comer los libros ni salirse de sí mismo *(Cm.*, 48-49), el lector, en suma, que es un simple lector, un lector pasivo. Unamuno alguna vez califica a Jugo—quizá injustamente—de mero contemplador que se ensimismó con la novela que leía: «Padecía la novela pero no la hacía» *(Ct.*, 140) [112].

A Unamuno le interesa un lector que lo escuche más que lo lea, porque él le habla más que le escribe *(Ct.*, 138) [113], el lector que sea capaz de saber que lo que lee se lo está diciendo él a sí mismo, que lo que lee es tanto del autor como del lector *(CN.*, 140), que lea su obra 'comiéndola', es decir, asimilando su experiencia para comprenderlo *(Cm.*, 41). En *Al rededor del estilo*, XXIV, don Miguel preguntaba al lector: «¿O es que crees, lector, que yo no sé que estás escribiendo conmigo esto que los dos leemos?» [114].

La tragedia que él necesita comunicar al lector es más trágica que aquella de la novela realista *(CN.*, 70): es su temor a la muerte total. Y lo que él necesita comunicar es la creación de la vida que no debe acabar, la que se hace y se quiere hacer eterna, la que no cede a la perfección—o el absurdo—de la muerte total, porque la vida no puede morirse *(CN.*, 119).

Unamuno quiere que el lector cobre conciencia del peligro de muerte que le asecha, que se preocupe de sí *(CN.*, 110).

Y hasta lo invita, poniéndose él de ejemplo, a alejarse de la lectura, de su obra—y de la vida—, para que evite el olvido de su propia faena personal: «Si eres hombre, hombre como yo, es decir: comediante y autor de ti mismo, entonces no debes leer por miedo de olvidarte a ti mismo» *(CN.*, 120). Trata de comunicarle su preocupación con cuidadosa preparación del enfrentamiento: «Y tú, lector, que has llegado hasta aquí, es que vives?» *(CN.*, 121). La inquietante pregunta es una invitación a plantearse la problemática y a lanzarse, desde la conciencia de la muerte amenazante, a la creación de la vida y la sobre-vida [115].

Ante el peligro de muerte que acecha a la novela y al novelista, «estalla la universalidad, la omnipersonalidad y la todopersonalidad—*omnis* no es *totus*—, no la impersonalidad de este relato. Que no es un ejemplo de *ego-ismo*, sino de *nos-ismo*» *(CN.*, 70) [116]. Unamuno ofrece su experiencia personal y la universaliza en las personalidades de los demás. Para Unamuno, lo que él llama *egotismo*, el yo generoso que se entrega todo él, soberbio, como yo ejemplar, no es lo mismo que el *egoísmo* del yo que se reserva avariciosamente bajo aparente modestia. No resulta, pues, contradictoria la declaración final de 1927, en la cual Unamuno, afirmando que él no luce sino alumbra, dice: «Y al decir que estoy para alumbrarme, con este -me no quiero referirme, lector mío, a mi yo solamente, sino a tu yo, a nuestros yos. Que no es lo mismo nosotros que yos» *(Ct.*, 159). A pesar de la distinta valoración del *nosotros*, la intención es idéntica. En el texto de 1925, el *nosotros* permite respetar el yo de cada uno y se le utiliza precisamente frente al egoísmo; en el de 1927, temiendo que el *nosotros* ahogue el yo particular de cada uno, lo rechaza llevado del empeño de cumplir la faena de persona a persona. Además, hay que considerar que en el primer texto se habla de la común experiencia, mientras en el último se alude a la misión personal.

Unamuno proclama el mutuo *hacerse* entre el autor y el lector *(Ct.*, 138), cada uno en la faena de crear su vida en relación con los demás. Unamuno trata de comulgar con el lector salvando la soledad que los separa. Declara que el para qué, la finalidad de escribir cómo se hace una novela,

Unamuno, en París

de vivir la novela de la vida—aun a través de la literatura—, es compartirla con el lector, con el prójimo que también hace la suya y con ella colabora en la vida común. Hay necesidad de una mutua eternización. El lector no es el lector propio de un literato, es un prójimo en quien se descubre al co-hombre en la necesaria y esencial relación humana *yo-tú*. Ya en 1923, Unamuno escribía: «¿Verdad, lector, o lectora, que en este momento formamos uno solo? Tenemos el hábito o la necesidad; yo de hablarte, y tú de oírme» [117]. En *Cómo se hace una novela* explicaba:

> Cómo se hace una novela, bien! pero para qué se hace? Y el para qué es el por qué. Por qué o sea para qué se hace una novela? Para hacerse el novelista. Y para qué se hace el novelista? Para hacer al lector, para hacerse uno con el lector. Y sólo haciéndose uno el novelador y el lector de la novela se salvan ambos de su soledad radical. En cuanto se hacen uno se actualizan y actualizándose se eternizan *(Ct.*, 157-158) [118]

El espíritu debe lucir entregándose, alumbrando. Y es posible que, con un sentido más concreto de 'traer a la vida', piense Unamuno que el espíritu, comunicándose a los demás, debe hacer posible la vida común y la salvación común. Desde su angustiosa soledad radical, nacida de una mera circunstancia política, dice: «Pero el que no sólo luce, sino que al lucir alumbra a los otros, se luce alumbrándose a sí mismo» *(Ct.*, 158). Don Miguel escribía a su traductor y amigo Warner Fite:

> Y el «cómo se hace una novela» se reduce a cómo se hace un novelista, o sea un hombre. Y cómo se hace un lector de novela. Y si no me doy a mi lector él no se dará a mí. Piense, si no, mi querido amigo, en la relación que ya se ha establecido, comunión vital, entre usted, Warner Fite, que se me ha dado escribiendo—yo su lector—y que me lee, y yo, que le escribo y le leo, le vivo [119].

Don Miguel de Unamuno había descubierto la existencia y era perfectamente consciente de la *circunstancia*. Pero el hombre religioso que había descubierto la vida consideraba al *yo y el mundo* en Dios. Al no perder nunca un diálogo con el Tú—aunque tuviese la sensación del Silencio—, estaba

radicalmente centrado, como todo hombre religioso, sobre la persona. Poco, en este sentido, le importaban las cosas y los valores culturales del mundo en torno. Esto mismo lo llevaba a dialogar preferentemente con los otros *tú*, con las personas. Era, en verdad, una justa jerarquización. A imagen y semejanza del *Tú*, está hecho el prójimo. Y buscaba las 'huellas' de Dios en las criaturas que eran capaces de entablar un diálogo personal con El [120].

Unamuno describe minuciosamente la relación de 'comprensión' con el prójimo lector. Cobrando pie en un texto de Nicola Abbagnano, que parece inclinarse excesivamente a un individualismo, expone en qué medida una experiencia vital puede permitir la comprensión del pensamiento ajeno y puede permitir vivir y pensar uno en el otro:

> Pero ¿no es esto acaso penetrar en la entraña del pensamiento de otro? Si yo traduzco en mi propio pensamiento la soterraña experiencia en que se funden mi vida y tu vida, lector, o si tú la traduces en el propio tuyo, si nos llegamos a comprender mutuamente, a prendernos conjuntamente ¿no es que he penetrado yo en la intimidad de tu pensamiento a la vez que penetrabas tú en la intimidad del tuyo y que no es mío ni tuyo sino común de los dos? ¿No es acaso que mi hombre de dentro, mi intra-hombre, se toca y hasta se une con tu hombre de dentro, con tu intra-hombre de modo que yo viva en ti y tú en mí? *(Ct.*, 141).

Unamuno describe el modo vital de apropiarse del pensamiento ajeno mediante la con-vivencia de la experiencia ajena. Hay que tener presente esta comprensión al nivel de la existencia a la hora de juzgar la interpretación unamuniana de otros autores. De persona a persona y de vida a vida, antes que de pensamiento a pensamiento, aprovecha sus lecturas. Toda vez que no se tenga en cuenta esta realidad no se alcanzará a escudriñar con acierto en sus 'asimilaciones'. Y hay que usar esta forma de comprensión vital para comprender las 'experiencias' de Unamuno y poder valorar su filosofía antropológica, su literatura y su pensamiento religioso.

El egotismo de don Miguel significa, frente al egoísmo moderno, la devolución del yo a todas sus relaciones esen-

ciales. Es un yo celosamente cultivado para entregarlo a Dios, al prójimo y a la naturaleza. Y también a sí mismo. Frente a Kierkegaard, el último gran hombre moderno, Unamundo resulta el primer hombre contemporáneo. Todo problema lo convierte en tema vital de su persona, y se entrega, problema y todo, al prójimo. Por ello declara que, como había observado Cassou [121], defendiéndose de la muerte, al cargar sobre sí una tarea olvidada por el hombre del siglo XIX, agnóstico y positivista, defiende la persona del prójimo:

> Es cierto; el Augusto Pérez de mi *Niebla* me pedía que no le dejase morir, pero es que a la vez que yo le oía eso —y se lo oía cuando lo estaba, a su dictado, escribiendo— oía también a los futuros lectores de mi relato, de mi libro, que mientras lo comían, acaso devorándolo, me pedían que no les dejase morir. Y todos los hombres en nuestro trato mutuo, en nuestro comercio espiritual humano, buscamos no morirnos; yo no morirme en ti, lector que me lees, y tú no morirte en mí que escribo para ti esto *(Cm.*, 40).

Unamuno afirma que la esencia del ser humano es su aspiración a vivir siempre—buscar la in-sistencia en una 'realidad salvadora'—, y confiesa que por ello trata de afirmarse en la existencia dándose a las demás individualidades y alimentándose de ellas, que ésta es la consistencia que sostiene su existencia. Y don Miguel precisa que resistirse a esto es desistir de la vida eterna *(Cm.*, 49). Unamuno sabe que con sus juegos dialécticos—y vividos—de existir, consistir, resistir, desistir e insistir, *asiste* a sus prójimos, a sus hermanos, a sus co-hombres, «a que se encuentren a sí mismos y entren para siempre en la historia y se hagan su propia novela» *(Cm.*, 49-50). Esa locura egotista, generosa—que no significa avariciosa reserva egoísta—, es la locura de la cruz, según él piensa *(Cm.*, 51). Se sabe defendiendo a sus lectores, y sobre todo a los que se defienden de él, al defenderse a sí mismo, al buscar su inmortalidad *(Cm.*, 54). Con el ejemplo de cómo hace su vida, Unamuno lleva al lector a que se haga la propia, y, con su búsqueda de la inmortalidad, quiere llevar al lector a que la busque. El que no quiera ser inmortal no puede ser su lector:

> Y así cuando les cuento cómo se hace una novela, o sea cómo estoy haciendo la novela de mi vida, mi historia, les llevo a que se vayan haciendo su propia novela, la novela que es la vida de cada uno de ellos. Y desgraciados si no tienen novela. Si tu vida, lector, no es una novela, una ficción divina, un ensueño de eternidad, entonces deja estas páginas, no me sigas leyendo. No me sigas leyendo porque me te indigestaré y tendrás que vomitarme sin provecho ni para mí ni para ti *(Cm.*, 54)[122].

Dirigiéndose directamente al lector desde el hombre interior que es fuente de la creación de la novela auténtica, Unamuno le revela todos los planos y las intenciones de su obra. La búsqueda del hombre interior—intra-historia—en 1927 no ha anulado, sino, por el contrario, ha reforzado su concepción de 1924-25. Al iniciar la *Continuación*, Unamuno declaraba al lector que iba a contar esa parte de su novela: «para que sigas viendo cómo se hace una novela» *(Ct.*, 127). El lector debe hacer su propia novela llevado del ejemplo. El hombre interior se hace lector-actor, comulga con la creación literaria y vital de los demás y se apropia de la vida. Unamuno pide perdón—y se lo pide a sí mismo—por no haber querido decir cómo acababa la novela de Jugo, porque ésta también pertenecía al lector. En la *Continuación*, Unamuno revelará al lector no precisamente cómo termina la persona, sino la fuente de su creación histórica:

> Y yo quiero contarte, lector, cómo se hace una novela, cómo haces y has de hacer tú mismo tu propia novela. El hombre de dentro, el intra-hombre cuando se hace lector, contemplador, si es viviente ha de hacerse lector, contemplador del personaje a quien va a la vez que leyendo, haciendo; creando; contemplador de su propia obra. El hombre de dentro, el intra-hombre—y éste es más divino que el tras-hombre o sobre-hombre nietzscheniano—cuando se hace lector hácese por lo mismo autor, o sea actor; cuando lee una novela se hace novelista, cuando lee historia, historiador. Y todo lector que sea hombre de dentro, humano, es, lector, autor de lo que lee y está leyendo. Esto que ahora lees aquí, lector, te lo estás diciendo tú a ti mismo y es tan tuyo como mío. Y si no es así es que ni lo lees. Por lo cual te pido perdón, lector mío, por aquella más que impertinencia, insolencia que te solté de que no quería decirte cómo acababa la novela de mi Jugo, mi novela y tu novela. Y me pido perdón a mí mismo por ello. *(Ct.*, 140-141).

La identificación 'novela-vida' nacía del descubrimiento de la vida y las metáforas utilizadas delataban una ontología radicalmente nueva y opuesta a la tradicional. Un hombre religioso—concretamente cristiano y de raigambre católica—había llegado a la existencia. Ahora bien. A base de la 'radical nihilidad ontológica' del ser humano que descubre, Unamuno trata de 'comprometer' al prójimo en la faena poética de crear, de hacer la vida. Y, tras poner al descubierto el gran problema de la muerte, aprovecha la condición humana para lanzar al prójimo no sólo a la faena de la creación de la vida terrestre, sino a la faena religiosa de sobre-existir. Ahora es fácil entender que Unamuno no resulte un anticipador del existencialismo ateo de nuestros días o de cualquier otra forma de humanismo ateo. Si don Miguel no se detenía morosamente en la descripción de la existencia, era porque no buscaba la existencia caediza, sino la sobre-existencia.

Las estructuras de *Cómo se hace una novela*, en cuyo centro siempre se coloca Unamuno con todos sus recursos para envolver en una problemática al lector revelan, evidentemente, una intención de 'ejemplaridad' antropológica. Ejemplaridad y no *canon*. No le interesa dar un argumento—aún las circunstancias podían convertirse en argumento fácil—, le interesa colocar al lector en tensión vital auténtica, en aquella que existe entre el *yo* y el *tú* y que apunta a otro diálogo que lo fundamenta: el diálogo con el *Tú*. «Y si eres hombre, hombre como yo, es decir: comediante y autor de ti mismo...» *(CN.*, 120), resuena la voz de don Miguel hasta nuestros días, con inusitada actualidad, para captar al hombre en su más honda raíz existencial y lanzarlo a una empresa. La ejemplaridad que se cumplía entre la primera novela y su lector Jugo de la Raza se repite ahora, cumpliéndose entre la autobiografía novelesca *Cómo se hace una novela* y el lector de ella.

Don Miguel pensaba que el monólogo «es una manera de darse vida» *(CN.*, 106), que el soliloquio es «el modo de conversar de las almas que sienten la soledad divina» *(Cm.*, 44). Cassou señalaba el «inagotable monólogo» de don Miguel, «siempre el mismo, a pesar de la riqueza de las variantes» *(Rt.*, 29). Sin embargo, el monólogo de Una-

muno no es propiamente un monólogo. Protestando contra los críticos, don Miguel los llama *monodiálogos;* y prefiere después la denominación de *autodiálogos*, explicando: «... o sea diálogos conmigo mismo», porque «el que dialoga, el que conversa consigo mismo, repartiéndose en dos, o en tres, o en más, o en todo un pueblo, no monologa». Indudablemente, el autodiálogo nace de su personalidad dividida y de su asimilación de los demás—sus yos ex-futuros—a sus yos interiores. De esta manera, el autodiálogo le permite comunicarse con el autodiálogo del prójimo. «Hasta que volvamos a encontrarnos en autodiálogo», es la expresión que utiliza Unamuno para despedirse en el *Prólogo* de *La agonía del cristianismo* [123].

Don Miguel dialoga en voz alta delante del lector, en estrecho contacto con él, sobre todo en sus obras que son confesiones expresas. Sus auto-reproches más violentos, con todas sus exclamaciones e interrogaciones, no son un monólogo de absoluto solipsismo. Pocos ejemplos se pueden encontrar de un monólogo auténtico, de aquellos en que su sintaxis empieza a ser casi sólo de anotaciones, en los cuales las frases se suceden como evidencias totales que ni siquiera intenta desmenuzar. Unamuno tiene magníficos actores en el teatro de su conciencia, actores de voz enérgica que no permiten una discusión sosegada. Los gritos se entremezclan hasta formar una violenta disputa. Toda su prosa, profundamente lírica —y por lírica, dramática—, está llena de gritos. Se necesita un momento de silencio para escuchar alguno de los gritos suyos, que recogen todas sus voces interiores en voz alta y apasionada. La mayoría de las veces, el cansancio no le permite sino la afirmación rotunda final, en voz grave. Esto no quiere decir que Unamuno se escuchase al hablar. La delectación en el propio discurso obliga a una prosa con entonación estructurada en grupos melódicos simétricos. Es difícil hallar en su propia prosa este tipo de construcciones, pues él prefería la prosa *esquinuda*—voluntariamente esquinuda—, acezante, casi informe, revuelta de giros y gritos para expresar sus contradicciones íntimas y su pensar a borbollones, su balbucir ante la realidad recién descubierta que trataba de comunicar con eficacia al co-hombre.

Desde las primeras líneas del núcleo original de 1924-25, Unamuno establece un diálogo con el lector [124]. El diálogo se hace evidente cuando el autor utiliza el apóstrofe *lector* para enfrentarse con él *(CN.*, 109-110), y desde entonces empieza el trato del *tuteo* desenfadado y la total coparticipación en la obra.

En la *Continuación*, el diálogo es mucho más desenfadado todavía. Casi todas las pocas páginas de ella son de diálogo directo con el lector [125]. Apenas empezar, nace el diálogo con éste, comunicándole, en el coloquio, los motivos de la *Continuación*. Y así le pide perdón al lector—al lector suyo: *lector mío*—por no haberle querido decir, en el núcleo original, cómo acababa la novela, y se pide perdón a sí mismo como lector de sí propio *(Ct.*, 140-141). De la obra común hay indicio en el plural *nuestro* Jugo *(CN.*, 106). Unamuno termina por revelarle al lector hasta parte de su técnica literaria empleada para con-vivir con él, con la que le estaba revelando en el libro el secreto de la creación de la persona y del mutuo hacerse. Le revela que la pregunta de si le comprende es un 'recurso' «para poder colocar a seguida» lo que acaba de leer *(Ct.*, 140-141), y le advierte que no se sorprenda de que así le meta—en él—sus lecturas de azar y le meta—a él—en ellas *(Ct.*, 142). No sólo quiere, distingue Unamuno, entregar sus lecturas, sino hacer penetrar al lector, llevándolo de la mano, en su taller, para pasearlo entre las cosas con que su espíritu juega. Unamuno pide al lector que no proteste porque él plantee problemas «metapolíticos y religiosos» *(Ct.*, 142), descubriendo así el sentido de una obra que supera las circunstancias políticas de las que nace. Y le pide permiso al co-autor para detenerse, llevado de su afán etimológico, en el vocablo *problema (Ct.*, 142-143) [126]. De esta manera, todos los marcos de la ficción literaria se rompen en la obra, convirtiéndose la literatura en auténtica expresión vital. No hay obra literaria con límites y distancias, la obra literaria es casi una conversación por escrito, es casi una auténtica carta, una carta íntima de principio a fin que se escribe bajo la 'presencia' del lector, o mejor, del co-autor, mejor todavía, del co-hombre [127].

Finalmente, para comprender mejor todo lo dicho, nece-

sitamos analizar un hermoso texto que pertenece al *Prólogo* inédito del *Cancionero*. El párrafo está escrito entre el 26 de setiembre y principios de noviembre de 1928. El carácter experimental de la anotación es muy típico del pensamiento de Unamuno.

> Esos íntimos misteriosos momentos—el de esta mañana—en que de pronto, al pasar, se sorprende uno—¡uno!—frente al espejo y se mira como a un extraño, no, como a un prójimo, y se dice: «pero, eres tú? eres tú ese del que se dice? eres tú?» Y se siente uno—¡uno!—no ya yo, sino tú. Intimos misteriosos momentos de sumersión en ti. Y ese yo, tú, es—no soy ni eres—el poeta. Lector, el poeta aquí eres tú. Y como poeta, como creador, te ruego que me crees. Que me crees y que me creas. Aunque es lo mismo.

Don Miguel de Unamuno empieza por descubrir el carácter de intimidad de la experiencia en la que frente a un espejo se 'desdobla' o, por el contrario—creo que el proceso es doble—, trata de 'cobrar unidad'. Su propia figura le es extraña—advierte su falta de unidad—, pero evidentemente le resulta próxima—trata de unificarse por la conciencia del prójimo—, constituye un *prójimo*. A su prójimo interior, a su otro yo, le pregunta si es él ese de quien se dice; si es él, en situación de segunda persona: *¿eres tú?* Pero en el momento mismo de la pregunta, don Miguel se siente dividido—y aislado—todavía, buscando *su* unidad en el diálogo, sumergiéndose en el tú, abandonando un poco el lugar de primera persona: «Intimos misteriosos momentos de sumersión en ti.» Pero ese mismo sentirse en el *tú* del diálogo constituye un sujeto—un yo y un tú—del que no se puede predicar en primera ni en segunda persona, sino en tercera. Y ese *tú* es el poeta, el *creador*. Unamuno poeta, creador, en el 'desdoblamiento' interno—y en la *integración*—, encuentra al *prójimo* y termina por encontrar en el lector al prójimo y con él al auténtico creador, al co-creador. Y establece la relación y le ruega que lo cree, que le ayude en la faena de la creación de sí propio. Prestar confianza personal y crear se identifican en esta relación esencial, creadora, de persona a persona. Y en esta relación Unamuno se encuentra, se crea a sí mismo. Todo el juego es dúplice, nace en el

teatro interior de la conciencia y se continúa en él, tanto como en el teatro exterior del mundo.

2. La sinceridad

Tras confesar su temor a recibir 'rencorosos perdones' y 'homenajes póstumos' de sus enemigos si le ocurriese algún accidente que lo dejase al margen de la lucha política, Unamuno teme la crítica del lector *(CN.*, * 117). La confesión *cínica*, «a lo Juan Jacobo», llena del violento orgullo de no admitir ser objeto de perdón, podría ser reputada de *impúdica (CN.*, 118). El lector podría rebelarse contra su doctrina de la divina comedia e indignarse acusándolo de no haber comprendido el patriotismo y de haber falsificado la comedia de su vida *(CN.*, 118). El propio Unamuno al repasar esas líneas, en 1927, rectificaba entre corchetes su violenta postura de 1924-25. Su espíritu cristiano le obligaba a rectificarse y a dar una explicación de su actitud, hablando de los 'rencorosos indultos' de que había sido objeto en su vida *(CN.*, * 117-118).

Su confesión del orgullo, su rectificación posterior, su defensa ante la posible acusación del lector están llenas de sinceridad. Los calificativos están ceñidos a una declaración concreta. Sin embargo, pueden ser extendidos para calificar toda la obra, a condición de no ver en ellos lo que precisamente no existe: una condenación de sí mismo confesando su *farsa* y un posterior intento de velar su confesión primera [128].

Indudablemente, en la raíz de esta obra y de toda la producción unamuniana está presente el romanticismo antropológico a la manera rousseauniana. Actitud que, en alguna manera, es la misma de San Agustín y de Montaigne, de todos los grandes experimentadores de la existencia. Consciente de su filiación, Unamuno encuentra significativo y simbólico que Jacques Lacretelle, que escribe un diario para explicar cómo ha compuesto una novela, «evoque la memoria de Rousseau, que se pasó la vida explicándonos cómo se hizo la novela de esa su vida, o sea su vida representativa, que

fué una novela» *(Ct.*, 145) [129]. En este sentido, Unamuno es uno de los últimos representantes del romanticismo, aunque el término éste de que tanto se usa y abusa desconcertaba a Unamuno *(Cm.*, 48). Desde su fundamental actitud de auto-exposición romántica—mejor diríamos de auto-exposición antropológica—, Unamuno prefería las memorias, las autobiografías, los diarios, literatura toda de confesión. Y así buscaba tras los sistemas, los libros y los géneros literarios todos, al hombre.

El 'cinismo', la 'impudicia' de *Cómo se hace una novela* —y de toda su producción—no es sino la mostración total de la persona al nivel de la existencia. Es la postulación de la necesidad de hacerse. Ajustada descripción antropológica para revelar las estructuras ontológicas de la persona es el logro, en forma y contenido, de la obra estudiada. Y en este sentido no había posibilidad alguna de ocultación. Unamuno había vivido y producido su obra confesándose, involucrando su experiencia antropológica en sus obras. De esta manera no sólo exponía su persona, sino el mismo acto creador de ella. Proceso de creación y criatura—en el arte y en la vida—se entregaban juntos, revelando el misterio mismo del ser que se hace, sus dimensiones ontológicas. En esta actitud se descubre un evidente 'integralismo hispánico'.

En Unamuno no hay, pues, fondo que confesar. En *El hermano Juan*, el protagonista contestaba a Elvira: «Soy inconfesable» [130]. En su exposición está su fondo. Por ello decía acertadamente desde su concepción y vivencia poética de la vida que entrañaba una concepción nueva frente a la ontología tradicional:

> Y como no hay nada más que comedia y novela que piense que lo que le parece realidad extra-escénica es comedia de comedia, novela de novela, que el nóumeno inventado por Kant es lo de más fenomenal que puede darse y la sustancia lo que hay de más formal. El fondo de una cosa es su superficie *(CN.*, 119).

Una nueva ontología adquiere ajustada expresión artística en *Cómo se hace una novela;* dentro del conjunto de la obra, uno de los textos claves es el citado. Unamuno apela a la *forma*, a la *superficie* (Cf. *Ct.*, 149-150) no porque pre-

tenda ocultar algo, sino porque pretende revelar el sentido creador de la vida. Su búsqueda del intra-hombre, de la intra-historia, de todas las interioridades, no contradice, sino que complementa, a lo largo de su producción, esta perspectiva poética que también se manifiesta a lo largo de toda ella. «De la forma sale el fondo antes que del fondo la forma», decía ya en 1923 [131]. En sus artículos *Al rededor del estilo* aparece constantemente este planteamiento. Allí se pregunta don Miguel: «¿Hay desnudo completo? No, no hay más desnudo completo que el de la nada. Y esto porque todo es revestimiento, todo es traje, todo es forma. Y el fondo es la forma de las formas» [132]. Y afirmaba también: «La profundidad está en la sobrehaz, en la superficie; la profundidad es superficial» [133]. Estas declaraciones no están en oposición al yo íntimo, «numénico, volitivo e ideal—de idea-voluntad o fuerza»—que aparece en *Tres novelas ejemplares y un prólogo* [134], precisamente recordado por Unamuno en *Aforismos y definiciones*, texto de 1923 aparentemente contradictorio del *Prólogo* citado. Ese yo íntimo que tenía que hacerse *realidad*, que no existe sino en el teatro de la vida y en él llega a ser, es el que, en verdad, declara que todo es superficie [135]. En ningún caso las preferencias de Unamuno por las *exterioridades* (?), en algunos momentos de su producción, son síntomas que se puedan juzgar con criterios simplistas de insinceridad, de falsificación de sí mismo, de falsa justificación.

La concepción dramática de la realidad, en la que se alberga la sinceridad del *papel* y su extraordinaria realidad proteica, aparece en el siguiente poema de 1928:

Proteo, Proteo, Proteo,
aunque te veo no te veo,
y eres siempre el mismo
más que otro cualquiera,
tienes el abismo
en tu cabellera;
tienes las entrañas
a flor de piel,
te haces con tus mañas;
eres tu papel,
y eres lo más serio

de la creación;
guardas el misterio
de su corazón.
Proteo, Proteo, Proteo,
padre del deseo! [136].

La novela vital y estética de Unamuno resultaba ser una confesión, pero, a la vez, la creación misma. No había nada especial que confesar ni que ocultar. La creación viva no admitía, al no ser plan previo ni mecanismo, sino creación, tapa alguna de reloj. En su creación literaria—tan comprometida con la vida—Unamuno mostraba «entrañas palpitantes de vida, calientes de sangre» que se veían fuera, como se ve la cólera en la cara y en los ojos:

> El novelista no tiene que levantar nada para que el lector sienta la palpitación de las entrañas del organismo vivo de la novela, que son las entrañas mismas del novelista, del autor. Y las del lector identificado con él por la lectura (*Ct.*, 147) [137].

La creación vital de la persona, sin mecánicos planes previos, aunque sí con proyectos imaginativos, es una búsqueda de la propia esencia. La mostración del fenómeno es también una forma de buscarla—nueva estética descubierta por Unamuno, revelada claramente en 1924—en el proceso mismo de realizarse. Es una realización y una confesión ante sí mismo—ante el yo desconocido—y ante los demás. No tiene lugar el conocimiento reflexivo previo del relojero que conoce críticamente el mecanismo del reloj:

> Si hay tapa en ésta la hay para el novelista mismo. Los mejores novelistas no saben lo que han puesto en sus novelas. Y si se ponen a hacer un diario de cómo las han escrito es para descubrirse a sí mismos. Los hombres de diario o de autobiografías y confesiones, San Agustín, Rousseau, Amiel, se han pasado la vida buscándose a sí mismos. —buscando a Dios en sí mismos—y sus diarios, autobiografías o confesiones no han sido sino la experiencia de esa rebusca. Y esa rebusca no puede acabar sino con su vida (*Ct.*, 147-148) [138].

Unamuno insiste significativamente sobre la vida humana como aventura común, sobre la vida histórica de incremento

de la experiencia humana, de la aventura del hombre por llegar a ser hombre. La búsqueda, la vida íntima, entrañada, novelesca, no termina, como no empezó, con la vida de cada uno [139]. Así deja abierta, como siempre, una puerta a la inmortalidad.

Por todo ello, aprovecha y rechaza para verter sus reflexiones la comparación establecida por *Azorín* entre novela y reloj [140].

En esta faena creadora de sí mismo que se comunica al prójimo no cabe un planteamiento de insinceridades en la confesión. Autenticidad o inautenticidad, con valor metafísico, es el problema que se pone en juego. A una cosa, un muñeco, un *homunculus* mecánico hay que «despanzurrarle», levantarle la tapa para poder descubrir su interior, pero a un hombre, historia viva, no:

> Pero ¿un hombre histórico? ¿un hombre de verdad? ¿un actor del drama de la vida? ¿un sujeto de novela? Este lleva las entrañas en la cara. O dicho de otro modo, su entraña—*intranea*—lo de dentro, es su extraña—*extranea*—lo de fuera; su forma es su fondo. Y he aquí por qué toda expresión de un hombre histórico verdadero es autobiográfica. Y he aquí por qué un hombre histórico verdadero no tiene tapa. Aunque sea hipócrita. Pues precisamente son los hipócritas los que más llevan las entrañas en la cara. Tienen tapa pero es de cristal (*Ct.*, 149-150).

Sólo una concepción que cosifica al hombre es capaz de concebir lo contrario. «En cosas del espíritu—espíritu de la vida = vida del espíritu—las entrañas se ven en la cara» [141]. Este es el sentido de la expresión literaria de Unamuno. Y éste el más profundo intento que cumple en la obra *Cómo se hace una novela*. Ahora se ve que la circunstancia política—¡feliz dificultad!—queda en un plano de total insignificancia—pero sólo ahora—, frente al fruto autobiográfico que nació de la situación espiritual creada por ella. El autor puede considerar la literatura—aunque también esté amenazada por la muerte—como un medio de salvación de la vida, en cuanto puede ser reveladora de la creación poética que es ésta. Escribiendo, uno se hace a sí mismo y revela, como era el intento de Unamuno, el proceso de

esta auto-creación. En 1927 Unamuno declaraba: «Vivo ahora y aquí mi vida contándola» *(Ct.*, 151). Unamuno se vuelca en *Cómo se hace una novela*, todo él, con su propia autocrítica, con la experiencia de ponerse en problema, con la creación viva de sí mismo. Esto lo obliga a construir las complicadas y maravillosas estructuras de la obra donde se entrega a cada paso el proceso creador y la creación, la reflexión y el fruto de ella, la prueba de la conciencia y sus consecuencias. Todo ello entregado, en forma y contenido, al lector. El acto mismo de la entrega tiene sus formas literarias propias. Tal es la vida y obra de Unamuno: un *hacerse*, sujeto siempre a prueba y comprometido con el prójimo.

Todo lo dicho se resume en el siguiente texto:

> Quedamos, pues, en que el novelista que cuenta cómo se hace una novela cuenta cómo se hace un novelista, o sea cómo se hace un hombre. Y muestra sus entrañas humanas, eternas y universales, sin tener que levantar tapa alguna de reló. Esto de levantar tapas de reló se queda para literatos que no son precisamente novelistas *(Ct.*, 149).

Sin embargo, es necesario hacerlo notar, hay una conjunción de arte y vida en la raíz misma de ambos que hace imposible la supuesta desnudez total de la sinceridad. El hombre que se hace, que representa, representa también su sinceridad, con la sinceridad como forma, como vestido: «La hipocresía y la personalidad son hermanas mellizas, si es que no son una sola y misma cosa» [142]. La cara, la careta «no se le cae a uno más que de vergüenza. Pero un descarado lleva careta» [143]. Estos textos de principios de 1923 se acercan a la problemática de 1924—y de siempre—que aparece en un texto fechado el 25 de mayo de aquel año:

> Y lo que nos mueve a vestirnos frente a Dios, a vestirnos para Dios, a vestirnos para nosotros mismos, a vestir nuestra sinceridad. Porque la sinceridad es ya un traje, es una vestidura, es un estilo, es forma.
>
> ¡Ah, si todos esos majaderos que hablan a tontas de mis paradojas hubiesen alguna vez ahondado en el trágico problema de la sinceridad! [144].

Unamuno respeta la libertad personal de la interpretación,

de la comprensión. A pesar de que pretende entregarse íntegramente y de contagiar al lector su problemática con hábiles creaciones de climas, de estructuras, de enfrentamientos, de diálogo, Unamuno reconoce una distancia insalvable que debe ser respetada. La asimilación del lector debe ser precisamente una asimilación personal de la experiencia del autor. Unamuno, consciente del misterio de la creación de sí mismo, llevado de su íntima lealtad a la vida personal, deja un margen de libertad al lector, aunque condiciona esa libertad, es cierto, al incremento de la vida misma:

> Dice Cassou que mi obra no palidece. Gracias. Y es porque es la misma de siempre. Y porque la hago de tal modo que pueda ser otra para el lector que la lea comiéndola. ¿Qué importa que no leas, lector, lo que yo quise poner en ella si es que lees lo que te enciende en vida? Me parece necio que un autor se distraiga en explicar lo que quiso decir, pues lo que nos importa no es lo que quiso decir sino lo que dijo, o mejor lo que oímos *(Cm.*, 41) [145].

Encender en vida al prójimo con la entrega de su experiencia era la preocupación fundamental de Unamuno, la responsabilidad que le cabía como hombre de una época concreta y que cumplía, tras su experiencia de 1897, a través de su oficio de escritor [146].

3. Cómo

Cómo se hace una novela es, según delata el título —cómo—, una exposición del proceso poético, creador de la persona. Unamuno no escribe la novela de Jugo de la Raza ni la novela autobiográfica del yo del destierro, optando por otro tipo de compromiso más valioso que el político y por otro tipo de creación más valiosa que la simplemente literaria. La decidida afirmación de su concepción poética de la realidad que aparece en el título hacía posible esperar una obra literaria que fuese explicación de la creación novelesca; pero el intento de Unamuno va mucho más allá de la literatura, porque no parte de una concepción esteticista de la vida, sino de una visión poética de la existencia que funda una nueva estética.

Unamuno consideraba que su obra era una «novela verdadera, un poema verdadero, una creación», que consistía en decirle al lector «cómo se hace y no cómo se cuenta una novela, una vida histórica» [147]. Por esto no quiere 'concluir' su ensayo ejemplar de novela cuyo personaje es Jugo de la Raza *(CN.*, 109-110. Cf. *Ct.*, 127). Su literatura está al servicio de su propia vida; de su propia historia como «un modo, y tal vez el más profundo, de vivirla» *(Ct.*, 150). Se sabe viviendo 'ahora y aquí', contando su vida, actualizándose y realizándose de esa manera *(Ct.*, 151), porque se hace una novela—y se cuenta cómo se la hace—para hacerse el novelista y hacerse uno con el lector y co-existir con él, con el co-hombre, salvándose ambos de su soledad radical y eternizándose *(Ct.*, 157-158).

Ahora bien. Es necesario precisar los alcances de esta 'confesión' de Unamuno. Ella alcanza a revelar en qué medida existen unos supuestos valiosísimos en su original expresión literaria. Asimismo, la medida en que sólo un análisis literario es capaz de acercarnos con seguridad a su mensaje, y cómo, para este análisis, el autor entrega, en más de una oportunidad, los secretos técnicos de su original labor literaria. *Cómo se hace una novela* ofrece valiosas claves para entender su vida y su concepción de la vida. Recogidos, ordenados y valorados los datos que ofrece para una antropología filosófica en esta y otras obras, se podrá establecer más tarde los auténticos límites filosóficos y teológicos de su obra y esbozar el auténtico perfil de su figura.

Plenamente consciente de su descubrimiento de la vida y de la necesidad de revelar la experiencia que de ella tenía, conserva en esta obra su intento descriptivo sin pretender filosofar o historiar, sino solamente «contar cómo se hace una novela» *(CN.*, 68). Desinteresándose del qué, trataba de describir el *cómo*, camino existencial más apropiado [148]. Enraizado en la vida, Unamuno daba mucho mayor importancia a la 'experiencia' que a la 'doctrina', y pensaba que no había «más profunda filosofía que la contemplación de cómo se filosofa. La historia de la filosofía es la filosofía perenne» *(Cm.*, 53-54) [149]. Y consecuente con su sentido vital, *mostraba*, narrando y describiendo—dinamismo y plasticidad

reunidos—, su hallazgo. Así, al tratar de definir el *estilo* en sus artículos *Al rededor del estilo*, se preguntaba: «¿Pero no será mejor seguir escribiendo, *estilando*, y definirlo así? ¿No es hacer algo la mejor manera de definirlo?» [150]. Esta *definición vital*, según vemos, la realizaba en esta serie de artículos.

Esta vez en *Cómo se hace una novela*, más que en ninguna otra obra suya, muestra el fenómeno de hacer la novela a base del individuo que tiene más a mano para ejemplificar: él mismo. El carácter ejemplar de su obra nace de la experiencia personal, no de abstracciones, porque estamos en la auténtica raíz donde la vida crea y elige sus propios valores de acuerdo con ella misma [151]. Desde su experiencia antropológica generalizará *(Cm.*, 46) [152], mostrando «sus entrañas humanas, eternas y universales» *(Ct.*, 149). Y construye, a partir de la existencia, las hermosas estructuras que hemos analizado. El egotismo unamuniano no se preocupa, sin embargo, del proceso sino desde la resultante del personaje que en él se crea: «el novelista que cuenta cómo se hace una novela cuenta cómo se hace un novelista, o sea cómo se hace un hombre» *(Ct.*, 149). En este sentido la *novela* es, ante todo, *novela* personal—que no individual, naturalmente. Y estalla la universalidad, la omnipersonalidad y la todopersonalidad del relato ante el común destino de morir *(CN.*, 70). Años más tarde, poniendo el interés sobre el proceso—en este aspecto—generaliza la experiencia de *mi* vida a *la* vida al decir que «en esta novela está toda la tragedia, no del novelista, sino de la novela misma» [153].

Su intento descriptivo de una vida concreta exige un riquísimo despliegue estructural del *cómo* formal. En la obra, Unamuno trata de conservar los días que vivía en 1924-25 y 1927 y algunos de los hitos más importantes de su vida; necesita expresar desde sus experiencias políticas hasta sus más íntimas experiencias. Necesitaba entregarse todo entero. Unamuno no ha querido entregar en *Cómo se hace una novela* un seco y vacío sistema filosófico. Aprovechando las afirmaciones de Cassou, don Miguel repite:

> El sistema—que es la consistencia—destruye la esencia del sueño y con ello la esencia de la vida. Y, en efecto, los

> filósofos no han visto la parte que de sí mismos, del ensueño que ellos son, han puesto en su esfuerzo por sistematizar la vida y el mundo y la existencia *(Cm.*, 53, *Cf.*, *Rt.*, 30) [154].

Cassou, impresionado por las páginas que había traducido, atisbaba la peculiaridad radical de *Cómo se hace una novela*. Esta obra ha abandonado la estructura corriente de la autobiografía y está creada en un alarde de complicadísimas estructuras literarias que entrañan un dinamismo interno y externo. Este dinamismo la torna fluctuante y obliga a que se la estudie respetando su propio dinamismo. Este 'sistema' literario es, quizá, el que mejor nos revela en qué medida Unamuno era consciente de la parte que de sí mismo ponía en su esfuerzo por concebir la vida, por hacérsela. Esto nos lleva a recordar en pleno siglo xx al *filósofo* que se sabía amante del saber: Sócrates. Su manera vital de pensar, su diálogo vivo, el tinte mismo de gran sofista, el radical compromiso con la existencia que descubre lo acercan a Sócrates. En *Como se hace una novela* Unamuno nos ofrece la posibilidad de contemplar cómo filosofa el hombre en su afán de ser hombre.

Quien primero se desconcierta ante la complicada obra de Unamuno es su amigo y traductor Jean Cassou. Es fácil darse cuenta de que el juicio que a continuación citamos se refiere, sobre todo, a la obra estudiada, pues Cassou la consideraba muy importante para la exégesis de Unamuno, según le escribía a éste en carta fechada el 19 de febrero de 1926. Sus adjetivos fueron repetidos más tarde por la crítica que no avanzó mucho más allá en la comprensión de *Cómo se hace una novela:*

> ¿Admitiremos las obras que escribe este hombre, tan erizadas de desorden al mismo tiempo que ilimitadas y monstruosas que no se las puede encasillar en ningún género y en las que nos detienen a cada momento intervenciones personales, y con una truculenta y familiar insolencia, el curso de la ficción—filosófica o estética—en que estábamos a punto de ponernos de acuerdo *(Rt.*, 27) [155].

Don Miguel tenía clara conciencia de su originalidad y aceptaba la observación con cierto aire socarrón, protestando

que no le interesaba estar de acuerdo, pues ni con él mismo lo estaba *(Cm.*, 48-49). Y perfectamente consciente de las estructuras de su obra, pensando en la multiplicidad de planos y en las complicadas estructuras de ella—nuestro análisis permite ahora observar la precisión de su propio juicio sobre la obra—, intenta describir la 'monstruosidad' que descubría Cassou. Unamuno condensa en un párrafo toda su obra:

> Con esto de los comentarios encorchetados y con los tres relatos enchufados, unos en otros, que constituyen el escrito va a parecerle éste a algún lector algo así como esas cajitas de laca japonesas que encierran otra cajita y ésta otra y luego otra más, cada una cincelada y ordenada como mejor el artista pudo, y al último una final cajita... vacía. Pero así es el mundo, y la vida. Comentarios de comentarios y otra vez más comentarios. ¿Y la novela? Si por la novela entiendes, lector, el argumento, no hay novela. O lo que es lo mismo, no hay argumento. Dentro de la carne está el hueso y dentro del hueso el tuétano, pero la novela humana no tiene tuétano, carece de argumento. Todo son las cajitas, los ensueños. Y lo verdaderamente novelesco es cómo se hace una novela *(Cm.*, 55).

El texto es un estupendo resumen de *Cómo se hace una novela.* Aparecen las novelas contenidas en la obra, el modo como están contenidas y se revela la dificultad de elaboración tan complicada. En la descripción cobran sentido los añadidos. Hasta las características lingüísticas: reiteraciones, demostrativos, construcciones sintácticas, conjunciones, diálogos con el lector se condensan como ejemplo claro del estilo de Unamuno y del estilo del libro en particular. Aparece fielmente resumido el mensaje: no hay argumento, los proyectos lo son todo; existe un fondo vacío, incognoscible, sobre el cual es necesario crear. Lo verdaderamente novelesco es cómo se hace una novela. Aparece la vida como creación de uno mismo, como novela y como el comentario de comentarios. Aparece allí el rechazo de plan para la vida y de argumento previo para la obra literaria, al nivel mismo de la creación auténtica. Es curioso observar que ya en *Al rededor del estilo,* XXIII, artículo anterior a *Cómo se hace una no-*

vela, don Miguel decía: «Todo es aquí apéndice, lo que quiere decir que todo es entraña» [156].

Si se quiere encontrar algunas obras que se acerquen más al planteamiento revelador estudiado, se tiene que acudir a *Y va de cuento,* a *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* y al poema *El infinito del punto* [157].

CAPITULO V

LOS TEMAS

a) La historia

Todos los motivos de *Cómo se hace una novela*—aparte de los contra-motivos complementarios—integran el tema de la historia amenazada por la muerte. El libro de la historia, el que lee Unamuno en su acción política, el que está alegorizado por la historia de Jugo, el que aparece como lugar donde se desarrolla el personaje político y la persona, es donde, junto con la vida, aparece la muerte. Desde su experiencia personal de la historia política concreta, Unamuno ha cobrado terror a la historia y, para él, «es la posibilidad de los espantos» *(CN.*, 60), según dice en 1924. Tratando de eternizarse en el «presente fugitivo», en el «espantoso presente histórico» *(CN.*, 60), busca el *presente eterno* que «es el misterio trágico, es la tragedia misteriosa de nuestra vida histórica o espiritual» *(Pr.*, 14). En 1927 hablará de la «engañosa historia» *(CN.*, * 92) [1].

Pero no sólo en 1924-25 sentía terror. Desde junio de 1920, por lo menos, se puede espigar un sentimiento de temor. Ya entonces pensaba que la historia, de la que España no estaba enamorada, podía ser el pensamiento de Satanás [2]. Y, sensible a los acontecimientos políticos, ya en 1922 empezaba a sentir la pesadilla de la historia [3]. Por ello, Fuerteventura había sido una especie de digestivo de sus dolorosas preocupaciones: «¡En mi vida he digerido mejor mis íntimas inquietudes! Estoy digeriendo el *gofio* de la historia» [4]. Sin embargo, más tarde, va a crecer su amargura. Un texto es-

crito en Hendaya, pero cuyo tema, la *noche*, lo acerca a las angustias de París, revela con suficiente claridad la desazón de Unamuno:

> De noche, a solas y a oscuras, es como puede uno llegar a ver en desnudo su alma, su propia alma desnuda. De noche, a solas y a oscuras, es como puede uno llegar a darse entera cuenta de cómo la vida es sueño, la historia, pesadilla y el mundo destierro [5].

Ante los hechos históricos, Unamuno, providencialista en extremo, cobra un sentido de culpabilidad y cree percibir el Silencio de Dios. Tras afirmar que en España ningún partido político cree en sus ideales fundamentales, se pregunta si alguien cree en sí mismo, también si él cree en sí. Concluye que el pueblo no cree en sí mismo, puesto que calla. Unamuno, desgarrado, afirma: «¡Y Dios se calla! He aquí el fondo de la tragedia universal: Dios se calla. Y se calla porque es ateo» *(CN.*, 91). Esta es la raíz del problema [6]. En el momento de mayor desaliento, cuando Unamuno no encuentra posibilidad de hallar un criterio de verdad, cuando duda de sí mismo, termina por dudar de la Providencia de Dios. La espantosa historia parece discurrir lejos de El y Unamuno no encuentra la huella de la Providencia. Unamuno siente la congoja de la historia bajo la forma de *tedio (CN.*, 80-90; 103-104). Sin duda, él reclama la rápida caída de la dictadura. Pero en el fondo de su tedio había una problemática que ya se ha estudiado. Véase la angustia con que Unamuno concibe la historia y las revoluciones: «Y si la historia no fuese más que la risa de Dios? Cada revolución una de sus carcajadas? Carcajadas que resuenan como truenos mientras los divinos ojos lagrimean de risa» *(CN.*, 121).

Sin embargo, aun en la angustiosa problemática planteada, la historia es la irrenunciable condición humana. Es el escenario donde el hombre *se hace*. Don Miguel reafirma su concepción poética de la vida. La existencia del hombre, a pesar de todos los riesgos de su aventura, tiene la suprema realidad de la creación. La faena poética funda la esencia de la persona y de los hechos y las cosas [7]. Cuando Unamuno

llama *leyenda* a la historia no lo hace con una intención peyorativa, sino, desde su nueva ontología, con un sentido de auténtica valoración. Y no sólo juega aquí el contenido poético de la palabra, sino el etimológico de *lectura* del libro de la vida:

> ¡Vivir en la historia y vivir la historia! Y un modo de vivir la historia es contarla, crearla en libros. Tal historiador, poeta por su manera de contar, de crear, de inventar un suceso que los hombres creían que se había verificado objetivamente, fuera de sus conciencias, es decir, en la nada, ha provocado otros sucesos. Bien dicho está que ganar una batalla es hacer creer a los propios y a los ajenos, a los amigos y a los enemigos, que se la ha ganado. Hay una leyenda de la realidad que es la sustancia, la íntima realidad de la realidad misma. La esencia de un individuo y la de un pueblo es su historia y la historia es lo que se llama la filosofía de la historia, es la reflexión que cada individuo o cada pueblo hacen de lo que les sucede, de lo que se sucede en ellos. Con sucesos, sucedidos, se constituyen hechos, ideas hechas carne *(CN.*, 68) [8].

Don Miguel, que declaraba su insatisfacción radical frente a las pruebas tomistas de la existencia de Dios, realizaba, sin embargo, el mismo camino de la naturaleza y de la historia desde una concepción poética de la realidad que es la única capaz de retomar al hombre contemporáneo:

> «Yo, por mi parte, me voy por los caminos del campo y de la ciudad, de la naturaleza y de la historia, tratando de leer, para comentarlo, lo que el invisible dedo desnudo de Dios ha escrito en el polvo» *(Cm.*, 38).

Buscando las huellas de Dios, hace historia, hace su *leyenda* del libro de la naturaleza y de la historia. Prefería, naturalmente, el camino de la auto-creación humana en la que hallaba la más honda semejanza del universo con Dios. Pensaba que Dios creador había hecho al hombre a imagen y semejanza suya. creador también. Y en este proceso poético vencía todo deísmo: Dios, el Creador, se crea a sí mismo en el hombre creador *(CN.*, 67) [9].

De esta manera, la historia, con todas sus posibilidades de espanto *(CN.*. 60), era, sin embargo, un camino abierto desde el corazón del hombre hacia Dios [10]:

> Hay lo hecho y hay lo que se hace. Se llega a lo invisible de Dios por lo que está hecho—*per ea quæ facta sunt*, según la versión latina canónica, no muy ceñida al original griego, de un pasaje de San Pablo (Romanos, I, 20)—pero ese es el camino de la naturaleza, y la naturaleza es muerta. Hay el camino de la historia, y la historia es viva; y el camino de la historia es llegar a lo invisible de Dios, a sus misterios, por lo que se está haciendo, *per ea quæ fiunt*. No por poemas—que es la expresión precisa paliniana—sino por poesías; no por entendimiento, sino por intelección, o mejor por intención—propiamente *intensión (Ct.*, 150-151) [11].

Al Dios vivo, Creador y Padre providente, se llega por el hombre vivo y creador. Este era el Dios de la Historia, el de la historia concreta:

> El Dios natural, el aristotélico, el primer motor inmóvil, el de las pruebas lógicas es el Dios eterno, pero el Dios histórico, el cristiano, el Padre del Hijo de Hombre, de Jesús, el de la experiencia íntima es el Dios actual [12].

Unamuno pensaba que lo eterno era del orden de la naturaleza y lo actual del orden de la historia; lo actual era la eternidad auténtica en la historia. Es decir, Unamuno luchaba contra el pensamiento *cosificador* de la antigüedad y de las teologías fundadas sobre él, para salvar la revelación religiosa viva. En *La agonía del Cristianismo* afirmaba: «La historia, por otra parte, es realidad, tanto o más que la Naturaleza» [13]. De otro lado, era consciente de la falsedad de las cosmologías optimistas desde un punto de vista estrictamente científico como se puede advertir en su constantemente confesado temor al caos creciente.

Unamuno encontraba la posibilidad de colaborar en la obra de Dios. La historia era «el pensamiento de Dios en la tierra de los hombres». Quizá Unamuno no decía razón, sino inteligencia creadora, poética, de Dios. Este es un ejemplo de la inexistencia del irracionalismo unamuniano. A esto Unamuno llamaba, invirtiendo una frase de Cassou *(Rt.*, 20): «organizar a Dios» *(Cm.*, 39) [14]. Y desarrollaba largamente su idea de que el cielo padece fuerza, según lo aprendió en los Evangelios y lo reconocía en la fe de Dante: el cálido amor y la viva esperanza vence a la divina voluntad *(CN.*, * 108-109).

> Y si la historia humana es como lo he dicho y repetido, el pensamiento de Dios en la tierra de los hombres, hacer historia, y para siempre, es hacer pensar a Dios, es organizar a Dios, es amasar la eternidad. Y por algo decía otro de los más grandes discípulos y continuadores de Tucídides, Leopoldo de Ranke, que cada generación humana está en contacto inmediato con Dios. Y es que el reino de Dios, cuyo advenimiento piden a diarios los corazones sencillos —«venga a nos el tu reino»—ese reino que está dentro de nosotros, nos está viniendo momento a momento, y ese reino es la eterna venida de él. Y toda la historia es un comentario del pensamiento de Dios *(Cm.*, 46-47) [15].

Por ello, entre *via* y *patria* que distinguían los místicos escolásticos, entre historia y visión beatífica, Unamuno no hallaba diferencia alguna:

> ¿No es ya patria el camino? Y la patria, la celestial y eterna se entiende, la que no es de este mundo, el reino de Dios cuyo advenimiento pedimos a diario—los que lo pedimos—esa patria ¿no seguirá siendo camino?

De esta manera tenía viva conciencia de que no se podía conseguir la paz, el diálogo amoroso con el Tú en la visión beatífica—siempre incrementándose—, sin la guerra de la vida diaria de lucha por esa visión *(Ct.*, 156-157).

Reafirmado en sus concepciones y en su actitud, tras ponerse a prueba—puesto a prueba en su íntima concepción providencialista—, Unamuno declaraba: «Vivo ahora y aquí mi vida contándola. Y ahora y aquí es de la actualidad, que sustenta y funde a la sucesión del tiempo así como la eternidad la envuelve y junta» *(Ct.*, 151). Vivía en la historia; «la historia que voy viviendo y haciendo», decía *(Ct.*, 153) [16]. Y, concretamente, en la historia por excelencia, la historia política, «la de la forja de las nacionalidades» que era historia viva; la actualidad política era «eternidad histórica», y, por lo tanto, poesía [17]. Ese era el *presente eterno*. Detrás de todo este pensamiento se encuentra la figura del hombre luchando contra el caos. Ahora bien. Unamuno se insertaba en la historia misma, en la más hermosa tradición española, con sus romances del *Romancero del Destierro*.

b) La intra-historia

1. El retorno a la niñez

Apenas Unamuno abandona Fuerteventura, al escribir en agosto de 1924 el artículo *De Fuerteventura a París,* siente ya «la pesadilla de la historia que pasa». Y empieza a deslindar la *intra-historia:* «Porque hay el dulce ensueño de la historia que queda, de la historia de todos los días, de la historia que viven los buenos y nobles y pobres majoneros» [18]. Pero en París no podía hallar refugio en la intra-historia [19]. En Hendaya, tras el agobio de París, encuentra la intra-historia, fundamento de la historia, y cuenta a sus lectores:

> Quisiera poder comunicaros cómo en estos días siento lo hondo, lo abismático, lo etéreo de la trivialidad: todo lo que es y vale la vida al repetido minuto de la plazuela. Sobre ella ruedan las galernas de la historia como sobre los abismos del océano ruedan las olas de la tempestad. ¡Cuántas veces me he olvidado del porvenir en el regazo de este pequeño gran café de Hendaya! ¡Y las largas conversaciones—largas y alargadas—sobre una nonada, sobre cualquier futesa trivial! [20].

Ante la amargura de los fracasos de las grandes empresas históricas, esfuerzos maravillosos de la voluntad humana, don Miguel se refugiaba en la maravilla cotidiana de la diaria vida del hombre. En ella encontraba nuevas energías. El tema de la intra-historia, complementario del tema de la historia, aparece desarrollado en *Cómo se hace una novela* en la *Continuación* de 1927.

En 1924-25, Unamuno no rechazaba la historia, pero la sentía dolorosa, le dolía hasta lo más profundo de su ser, de su creación. En 1927 supera ese dolor. Aparece entonces el tema de la intra-historia, integrado por una tentativa de reconquistar la niñez y por el afán de encontrar al hombre interior. Querer reconquistar la niñez, tanto como hablar de intra-historia o de intra-hombre, es una dramática forma de pretender huir de la historia. Pero precisamente, por dramática, complementaria. Y, en última instancia, esta dramática

complementación tiene como fin entrar en la historia auténtica a través de la historia, en la historia de eternidad [21].

En el tema de la niñez se pone de manifiesto el problema religioso de Unamuno. Don Miguel había sido educado en un catolicismo familiar vascongado, cuyas peculiaridades se iban a desarrollar en su adolescencia. El riquísimo proceso intelectual y religioso de su adolescencia (1875-1882) va a desembocar, por una serie de causas vitales e intelectuales y por la violenta influencia del ambiente intelectual de la época que le tocó vivir, en una juventud agnóstica y positivista (1882-1886). El niño y el adolescente—el *yo* de la fe sencilla del niño, principalmente—van a morir a manos del joven—el *yo* positivista—. Sólo unos cuantos años Unamuno va a estar ganado por el positivismo (1882-1886). Sin embargo, van a ser muchos, en verdad, los años que va a estar inmerso en distintas corrientes ideológicas (1882-1886) y sociológicas (1886-1895) del humanismo ateo. Al mismo tiempo van a ir cumpliéndose una serie de pasos de acercamiento al cristianismo (1884 y 1886) y, tras unos años de antesala (1895-1896), Unamuno va a insertarse definitivamente en el cristianismo el año 1897. Cada vez que sufre un proceso de acercamiento a la fe aparece una poderosísima evocación de la niñez. Y parece revelarse en estas evocaciones un sentimiento de culpabilidad por haber muerto al niño. La gran fuerza vital que posee su tercer y último *yo*, el que quiere creer, el que va a imponerse la misión de ir siendo cristiano día a día, proviene, en última instancia, en un terreno humano, de la búsqueda apasionada de su niñez. En 1929, don Miguel escribía: «Mi infancia mi primera ancianidad / y hoy arribando a mi segunda infancia / un engaño no más la mocedad, / tesoro fugitivo de arrogancia» [22].

Casi no hay año en que no se pueda documentar el tema. Pero no es ocioso traer aquí algunos testimonios cercanos a la época estudiada que revelan cómo no estaba olvidado el tema antes que reapareciese en 1927. En el artículo *Nieve*, que se publica en América el 22 de abril de 1922, Unamuno alude al retorno a la niñez: «¡Nieve de infancia, nieve de vejez también!» [23]. En cierta manera, se cumple para el período de crisis de 1924-25 aquello que confesaba en *La sole-*

dad de la niñez cuando reemprendía, el 18 de abril de 1924, la redacción del artículo que había dejado abandonado: «Las olas del mundo engañoso, enamorado de las apariencias, me han sacudido. Pero yo vuelvo a mis abismos» [24]. Pero también es cierto que la niñez seguía alimentando el espíritu de Unamuno, porque él, afirmando que «la más noble ocupación de un espíritu es la de escudriñar en sí mismo su propia niñez y compadecerse por haber salido de ella» [25], no hacía sino buscar en sí al niño.

En París, en medio de sus amarguras, no falta la presencia de la niñez que lo libra de la total desesperación. El 21 de noviembre de 1924 confiesa: «Me siento criatura y considero / que voy rodando al primitivo abismo / donde a quedar por siempre prisionero» [26]. El 9 de diciembre escribe un soneto que prueba en qué medida la niñez, aunque no aparezca en el núcleo original de *Cómo se hace una novela,* seguía *redimiendo* del espanto de la historia a Unamuno:

¿De dónde, adónde, para qué y cómo?
Este es todo el afán de la tragedia,
donde se encierra toda enciclopedia
y en piel humana encuadernado el tomo.

De ver punto final ni leve asomo;
la brega del buscar cría la acedia,
triste dolencia que nada remedia;
sólo la niñez tierna guarda aplomo.

Y brota desde tierra la pregunta;
acaba la respuesta con un *pero...*
cuando la cuna al sepulcro junta;

gira el talón por el mismo sendero,
vuelve lo arado a arar la misma yunta
y vuelve lo último a ser lo primero [27].

Véase cómo aparece el tema de la reconquista de la niñez en la obra estudiada. A fines de agosto de 1925, tras las angustias parisinas, Unamuno marcha a tierras vasco-francesas, se radica en Hendaya. Se instala en su nativa tierra vasca. El espíritu de Unamuno halla el escenario propicio para su búsqueda de siempre. El 28 de agosto, recién llegado, Unamuno escribe: «Verbo nativo: la niñez que vuelve / y el por-

venir disuelve» [28]. Unas veces Unamuno va a la playa de Ondarraitz «a bañar la niñez eterna» de su espíritu en la visión de la eterna niñez de la mar que habla «de antes de la historia o mejor de debajo de ella, de su sustancia divina» *(Ct.*, 131). Uno de los motivos que más le impulsaron a continuar el relato de 1924-25 fué este acercamiento geográfico—y a partir de lo geográfico, espiritual—a su niñez. Por lo menos, confiesa que cree poder dar fin a la aventura de Jugo de la Raza gracias a su poderosa evocación de la niñez en Bayona:

> Y otras veces me voy a Bayona que me reinfantiliza, que me restituye a mi niñez bendita, a mi eternidad histórica, porque Bayona me trae la esencia de mi Bilbao de hace más de cincuenta años, del Bilbao que hizo mi niñez y al que mi niñez hizo. El contorno de la catedral de Bayona me vuelve a la basílica de Santiago de Bilbao, a mi basílica. Hasta la fuente aquella monumental que tiene al lado! Y todo esto me ha llevado a ver el final de la novela de mi Jugo *(Ct.*, 132) [29].

La niñez, como siempre, gana poderosamente la memoria de don Miguel. Aparece el casi perdido recuerdo de su padre *(Ct.*, 134-35 y 136). Unamuno recuerda la sala, un espejo y las litografías de casa, una de las cuales representaba a Moisés extrayendo agua de la roca. Don Miguel observa: «Cómo yo ahora saco estos recuerdos de la roca de la eternidad de mi niñez» *(Ct.*, 135).

El volver a la niñez significa, en cierto modo, una renuncia a la historia, una huída «de la tragedia novelesca, de la novela trágica de la historia» *(CN.*, 104) a la que se percibe como «la posibilidad de los espantos» *(CN.*, 60) en el fracaso del sueño de la historia. Quimérica huída. En el «dulcísimo agrete» de Vasconia *(CN.*, * 92) hallaría el personaje Jugo —y don Miguel—, «restregándose la mirada en la verdura del campo nativo, henchida de silenciosa tradición milenaria», el olvido de la «engañosa historia» y pasearía oyendo «el silencio de los abismos humanos» y el campo le hablaría en «infantil eusquera», «en balbuceo de paz y de confianza» *(CN.*, * 92-93). Los siglos se han dormido en las casas. Mientras Napoleón había llenado el mundo con el fragor de su

historia, Pedro Ezpeleta y Juana Iribar, humildemente, decían: *Vivamos en paz (CN.*, * 93-94). Las gentes humildes de los alrededores del puente de Arnegui ya nada sabían del pretendiente Carlos VII que por allí había pasado *(CN.*, * 95). La trompa de Rolando callaba entre las «encañadas de sombra, de silencio y de paz» *(CN.*, *96).

Pero es curioso observar que Jugo huía del libro—la historia de 1924-25—emprendiendo un viaje «perseguido por las cenizas del libro que había quemado», «transido de angustia histórica» *(CN.*, 91), para encontrar otro ejemplar y llevárselo a París, proponiéndose leerlo hasta que pudiese entrever el final. Entonces Unamuno había pensado depositar en las aventuras de Jugo los viejos recuerdos de sus propios viajes realizados a los veinticinco años *(CN.*, 91-92) y en 1924 [30]. Cuando en 1927 don Miguel habla desde tierras vascas, es cierto que ha encontrado un descanso en la naturaleza, en el recuerdo de su niñez y en el hallazgo del hombre interior y que, en suma, se siente lejano de las angustias de 1924-25. Pero obsérvese que los recuerdos históricos no dejan de acosarlo. En el fuerte de Guadalupe recuerda al general Dámaso Berenguer *(CN.*, * 62) y, más adelante, recuerda las dinastías que se pusieron en juego tras la muerte de don Juan, el hijo de los Reyes Católicos *(CN.*, * 62-63). En la *Continuación*, al relatarnos uno de sus viajes por tierras vascas, vuelven a acosarlo los recuerdos históricos: el Pacto de Familia, Ricardo de Plantagenet—el Príncipe Negro—*(Ct.*, 131-132). Y Unamuno contempla «la encañada del Bidasoa, al pie del Choldocogaña, tan llena de recuerdos de nuestras contiendas civiles, por donde corre más historia que agua» *(Ct.*, 131). Asimismo, cuando Unamuno conduzca a su personaje por la tierra nativa aparecerá la constante evocación histórica. Aparece, principalmente, don Carlos de Borbón y Este (Carlos VII para los carlistas) *(CN.*, * 95) y, recordándolo, Unamuno introducirá sus recuerdos del carlismo. Recordará el bombardeo de la villa liberal de Bilbao el 21 de febrero de 1874 y su confinamiento debido, según él, al carlismo redivivo el mismo día de cincuenta años más tarde. Y siguen acosando a Jugo más recuerdos históricos: Carlomagno, Carlos V, Rolando, Don Juan, el ex-futuro rey

(CN., * 95-96) y, al final, Jugo se preguntaba cómo había de acabar todo aquello.

No. Historia e intrahistoria no se contradicen, se complementan en el alma de Unamuno. No son categorías filosóficas para juzgar de la historia; son, en verdad, visiones complementarios de ésta. A mayor profundización en la intrahistoria, hay una mayor seguridad en la historia, una reafirmación de ella.

En este viaje por su tierra natal, la de su niñez, Jugo de la Raza—y Unamuno—encontraría su *niñez eterna,* aquella edad «en que aún no sabía leer, en que no era hombre de libro» *(Ct.*, 132). Unamuno cita el libro de Juan Hessen: *Gottes Kindschaft,* que ha caído en sus manos «como por divina o sea paternal providencia» [31] y, recordando el Evangelio de San Mateo (XVIII-3), comprende que es el niño quien en nosotros cree y que conviene hacerse niño para entrar en el reino de los cielos, preocupación fundamental de su vida *(Ct.*, 133-134) [32]. Declara entonces: «Y por eso le hago yo volverse [niño] a mi Jugo» *(Ct.*, 134).

Don Miguel busca con afán al niño. Es éste el que cree y es capaz de crear. Es el niño quien, renovado siempre, parece dar fuerza, vitalidad y autenticidad a la creación personal. De éste parece sacar Unamuno todas las energías interiores para su creación. Y en el niño se descubre al hombre interior. Jugo encontraría en la niñez al hombre interior *(Ct.*, 132):

> Y este hombre de dentro se encuentra en su patria, en su eterna patria, en la patria de su eternidad, al encontrarse con su niñez, con su consentimiento—y más que sentimiento, con su esencia de filialidad, al sentirse hijo y descubrir al padre. O sea sentir en sí al padre *(Ct.*, 133).

Pero don Miguel confiesa que en su propia experiencia no descubrió su eternidad de filialidad hasta que no descubrió su esencia paternal siendo padre *(Ct.*, 138). Unamuno, a través de sus hijos, descubrióse hijo de sí mismo y descubrió al Padre[33]. En agosto de 1926 Unamuno escribía en *Polémica:*

Niñez eterna, flor de la vida
flor de la muerte,
inocencia del sueño que no pasa,
misterio de la suerte,
brasa de hogar de la divina casa,
de la casa del Padre que perdona! [34].

Unamuno pedía asidero al niño y éste le respondía como padre suyo, padre del anciano[35]. Los 'incidentes domésticos' que Unamuno recuerda constantemente no poseen sólo un sentido literario de poetización de lo prosaico ni son objeto de una actitud sentimental. Guardan un sentido mucho más hondo, están en relación con su propia aventura espiritual.

Es el niño el que cree, es el niño el creador, es en él donde se descubre la fuente de la propia creación. Y es en él donde el hombre descubre al Padre, al que debe llegar, sin embargo, a través de la historia.

Unamuno, al tratar de adoptar un espíritu de hijo engendrado desde la eternidad, en quien el Padre se crea, recuerda un hecho ya borroso de su infancia: la impresión que le causó oír a su padre hablando francés: «Descubrí al padre —¡papá!—hablando una lengua de misterio y acaso acariciándome en la nuestra» *(Ct.*, 136) [36]. Dentro de la estructura de la problemática de Unamuno, la emoción que lo gana aquí, delatada por la reiteración de los *papá* al evocar su niñez remota, hace pensar que hay una alusión—piénsase en el concepto de *meterótica*—al fervor de su infancia respetuosa del misterio que perdió al pretender racionalizar la fe en su adolescencia. Más tarde, vivirá angustiado por el silencio de Dios. Obsérvese el hermoso juego poético, preñado de hondo sentido, que ensaya don Miguel el 26 de abril de 1927. Simbolizando en pajarita de papel al Espíritu Santo y sus ansias en las de un niño concreto, implora:

Espíritu que hizo el hombre
con sus manos...
habla a los niños, que el reino
tan soñado
de los cielos es del niño
soberano
del niño, rey de los sueños,

corazón de lo creado!
Habla que lo quiere el niño!
Ya está hablando...! [37].

A veces, el yo contemplativo de Unamuno, fatigado de su yo activo, lo llevaba a pensar y anhelar, buscando la inmortalidad y el descanso, en una «oscura vida natal intrauterina» *(Ct.*, 137) en el seno de la madre, en verdad, en el seno de Dios, en el *yo* que desde la eternidad era en Dios [38].

El 19 de abril de 1928 don Miguel escribía a José María Quiroga: «Pero a medida que pasan los años me siento acercar a la niñez—jamás la tuve más cerca—y hoy me siento el hijo de mis hijos, a quienes Dios bendiga. Y no sigo.» Unos meses más tarde, el 14 de julio de 1928, escribía el *Prólogo* a la segunda edición de Abel Sánchez; tras confesar que estaba reviviendo su niñez, citaba versos escritos tres meses atrás: «Si pudiera recogerme del camino, / y hacerme uno de entre tantos como he sido; / si pudiera al cabo darte, Señor mío, / el que en mí pusiste cuando yo era niño» [39].

Conviene repetir aquí que la *rebeldía política* que lo lanza a la historia, su amor rebelde, según escribe en el *Prólogo* del *Cancionero*, le viene de su niñez que fué testigo de la guerra civil.

2. El hombre interior

El personaje Jugo de la Raza, al revivir su niñez, descubre la filialidad y la paternidad en una correlación salvadora. Jugo ha hallado al «hombre interior». Don Miguel confiesa que descubrió «su eternidad de filialidad» al descubrir su esencia paternal. Fué entonces cuando llegó al hombre interior, porque este hombre se encuentra en su patria al encontrarse con su niñez, al sentir en sí la esencia de filialidad y de paternidad *(Ct.*, 132-139).

Pero este hombre interior al que llega Unamuno es, en verdad, el que, afirmado en la fe del niño, funda la creación de sí mismo, el que hace posible y necesita la creación de la novela, de la novela que está haciendo y cuyo secreto revela Unamuno al contar cómo se hace una novela. La bús-

queda del hombre interior, del intra-hombre, es tarea previa y complementaria. Es una permanente búsqueda de autenticidad dentro de la concepción poética de la realidad que hacía declarar a Unamuno que la sustancia era lo formal, que el fondo era la superficie. El hombre interior es el Alonso Quijano el Bueno, que con su generosidad alimenta la sublime locura de Don Quijote. Véase cómo, tras plantear el problema de la palabra y la letra, de la encarnación misma, Unamuno, preguntándose cuál tiene más esencia duradera, dice:

> Y heme aquí de nuevo en el centro, en el hondón de la vida íntima, del «hombre de dentro» que diría San Pablo (Efesios, III, 15) en el tuétano de mi novela, de mi historia. Lo que me lleva a continuarla, a acabar de contarte, lector, cómo se hace una novela *(Ct.*, 130).

Es decir, el hombre interior necesita desarrollarse, crearse en la historia. Por ello, el hombre interior no significa negación de la historia ni de la persona que se hace en el teatro de la vida, sino su íntima fuente. Cuando don Miguel reclama que el lector se haga su propia novela le dice claramente:

> Y yo quiero contarte, lector, cómo se hace una novela, cómo haces y has de hacer tú mismo tu propia novela. El hombre de dentro, el intra-hombre cuando se hace lector, contemplador, si es viviente ha de hacerse lector, contemplador del personaje a quien va a la vez leyendo, haciendo; creando; contemplador de su propia obra. El hombre de dentro, el intra-hombre—y éste es más divino que el tras-hombre o sobre-hombre nietzscheniano—cuando se hace lector hácese por lo mismo autor, o sea actor; cuando lee una novela se hace novelista, cuando lee historia, historiador. Y todo lector que sea hombre de dentro, humano, es, lector, autor de lo que se lee y está leyendo *(Ct.*, 140).

El hombre interior es el que permite que comulguen dos personas en la faena creadora del arte y de la vida, como se ha visto en la colaboración autor-lector *(Ct.*, 141).

Y el hombre de dentro es el cristiano, el que está abierto a Dios, el que se sabe hijo, el que se sabe *religado.* Esta es la respuesta de Unamuno, profundamente cristiano, al humanismo ateo de Nietzsche, a su anti-teísmo, a su titanismo

deicidida [40]. El reino de Dios «está dentro de nosotros, nos está viniendo momento a momento» *(Cm.*, 47). Y en el hombre interior está el íntimo punto donde se halla la huella de Dios, que otorga sentido a la vida humana en cada circunstancia concreta:

> Hugo de San Víctor, el místico del siglo XII decía que subir a Dios era entrarse en sí mismo y no sólo entrar en sí sino pasarse de sí mismo, en lo de más adentro—*in intimis etiam etiam seipsum transire*—de cierto inefable modo, y que lo más íntimo es lo más cercano, lo supremo y eterno. Y a través de mí mismo, traspasándome, llego al Dios de mi España en esta experiencia del destierro *(Ct.*, 152).

Quizá el *hombre interior* es el milagro que Dios ha escrito en nosotros, «el milagro de nuestra conciencia de la soledad y de la eternidad humanas» *(Cm.*, 38-39) [41]. Unamuno afirmaba:

> Y si me ha dicho una vez quedó dicho para siempre. Me ha impreso sobre el alma de mi patria; soy una palabra, una frase, tal vez una estrofa del poema eterno, inmortal, que en su obra divina. Y hasta que uno no ha muerto no ha vivido. De la persona verdaderamente inmortal, de la que ha de ser palabra, frase, estrofa, del poema de Dios, de la historia humana, no digáis nunca: «¡Murió!», cuando haya muerto, sino decid: «¡Vivió!» cuando se muera. Y el que vivió, vive y vivirá [42].

Por ello, Unamuno protestaba dolorido al ver que en su patria reinaba la mentira, la falsificación de la justicia y de la fe:

> Ay mi España desterrada
> de tu reino celestial,
> mi pobre tierra enterrada
> en tu tierra terrenal [43].

Al Dios vivo, el Dios de la historia concreta, al Padre providente era a quien había que descubrir en los siglos XIX y XX. Había que crearlo amorosamente, porque el amor revela al Amor [44]. No había otro modo de responder al antiteísmo de la época. Comprendida la *creación* en el sentido cristiano que tiene en la experiencia de Unamuno, propia

hoy, en algún modo, del hombre contemporáneo, en su afirmación queda sólo el escándalo característico de la afirmación religiosa, y no supuestas herejías.

c) Una nota de paisaje y poesía

Unamuno era hombre que sentía profundamente la naturaleza. Para vivirla mejor, llegaba a hacer *experiencias* de incremento de su contemplación de ella. Y, aunque parezca inverosímil afirmarlo, llegaba a Dios por ella, variando el *soporte* del argumento tradicional. En contacto con la naturaleza, la vena poética de Unamuno se desbordaba [45]. Cuando, abandonando París, viaja a tierras vascongadas y recupera su contacto con la naturaleza en un pequeño pueblo, Unamuno se siente renovado, liberado de sus obsesionantes angustias. Halla un paisaje y, en él, un escenario propicio para su afán de pergeñar recuerdos fundacionales que le permitan renovar sus esperanzas [46].

Se hallaba en una ciudad que le permitía en pocos minutos llegar al campo, instalación que a él le placía. En contacto con la naturaleza, salió un poco de su soledad asfixiante y de su atormentada relación con los hombres. Unamuno encontró la sociedad de la naturaleza.

Las consecuencias de este contacto con la naturaleza, de estar más cerca de su España y más cerca de su propia infancia, se manifiestan, lo hemos visto, en su obra. Pero existe un indicio grandemente revelador, que es necesario observar. La vena poética de Unamuno desborda en tierras vascongadas. En *Cómo se hace una novela*, en las partes escritas en 1927, aparece una nota de paisaje y poesía.

Unamuno recibe en Hendaya el número de homenaje a Góngora de *La Gaceta Literaria*, de Madrid, y lee, en sus montañas, que Góngora las llamó «"del Pirineo la ceniza verde" *(Soledades*, II, 759)» *(Ct.*, 104) [47]. En las páginas 92 a 96, añadidas en 1927 a la aventura de Jugo de la Raza, la prosa se llena de valores poéticos; su narración se torna una prosa poética a la que sólo le falta paciente poda y disposición de versos. Unamuno, en alguna manera, corresponde a Góngora

cuando escribe, en endecasílabos de sabor gongorino, que Jugo de la Raza bordea «las plácidas riberas del humilde Nivelle, *entre mansas praderas de esmeralda*» *(CN.*, * 92). Se pueden espigar otros endecasílabos en la prosa de estas páginas: «*que a la dulzura de la dulce Francia*» *(CN.*, * 92); «*en un tiempo española y hoy francesa*», «*en balbuceo de paz y de confianza*» *(CN.*, * 93).

Conviene reproducir un largo párrafo para que se pueda percibir mejor el carácter poético de su prosa. Adviértase que existe una serie de asonancias dispuestas para la rima y quizá hasta para posibles rimas interiores. La poesía burbujea buscando expresión propia entre las líneas de su prosa:

> Hoy le haría pasearse por este idílico país vasco francés que a la dulzura de la dulce Francia une el dulcísimo agrete de mi Vasconia. Iría bordeando las plácidas riberas del humilde Nivelle, entre mansas praderas de esmeralda, junto a Ascain, y al pie del Larrún—otro derivado de *larra*, pasto—iría restregándose la mirada en la verdura apaciguadora del campo nativo, henchida de silenciosa tradición milenaria, y que trae el olvido de la engañosa historia; iría pasando junto a esos viejos caseríos que se miran en las aguas de un río quieto; iría oyendo el silencio de los abismos humanos.
>
> .....
>
> Y allí, en la vieja pequeña ciudad navarra, en un tiempo española y hoy francesa, sentado en un banco de piedra en Eyalaberri, embozado en la paz ambiente, oiría el rumor eterno del Nive. E iría a verlo cuando pasa bajo el puente que lleva a la iglesia. Y el campo circunstante le hablaría en vascuence, en infantil eusquera, le hablaría infantilmente, en balbuceo de paz y de confianza *(CN.*, * 92-93)[48].

CAPITULO VI

CRISIS DE 1897 Y CRISIS DE 1924

a) En las soledades, Concha

Para entender la aventura espiritual de Unamuno, es necesario trazar un paralelo entre su crisis religiosa de inserción en el cristianismo que tuvo lugar en 1897 y su crisis de 1924. Nuestro trabajo, limitado al estudio de una obra fundamental de 1924-27, no puede prescindir de esta comparación, que exigirá siempre un lugar en todo estudio serio de Unamuno, por ser una especie de línea de tensión que ordena toda la vida y obra de don Miguel y que recoge el auténtico sentido de ellas. Por fortuna este es el primer trabajo que, aunque muy limitado por su objeto principal, puede establecer la comparación exegética contando con un detenido estudio del documento principal de 1924 y con el conocimiento e investigación—inédita aún en su mayor parte—del *Diario* de 1897. Como lo hemos hecho en todos nuestros trabajos sobre Unamuno, pretendemos establecer la exposición sistemática partiendo siempre de la experiencia vital de Unamuno, único modo de poder aprehender el sentido de su vida y obra.

En 1924 don Miguel marcha al destierro deseoso de soledad. Más tarde, en julio de 1925, al confesar la crisis que ha padecido en París, recordará cómo una escritora que lo traía desasosegado con su «persecución epistolar» había ido a Fuerteventura a hacerle compañía. «Acaso—dice Unamuno—quería darme a entender que llegaba a hacer conmigo lo que los míos, mi mujer y mis hijos no habían

hecho [1]. En los días de la crisis de 1924 recordaba la crisis de 1897, pues, a propósito del incidente referido, recordaba la actitud de Concha en aquella lejana crisis:

> Pero es que esa pobre mujer de letras, preocupada de su nombre y queriendo acaso unirlo al mío, me quiere más que mi Concha, la madre de mis ocho hijos y mi verdadera madre? Mi verdadera madre, sí. En un momento de suprema, de abismática congoja, cuando me vió en las garras del Angel de la Nada, llorar con un llanto sobre-humano, me gritó desde el fondo de sus entrañas maternales, sobre-humanas, divinas, arrojándose en mis brazos: «hijo mío!» Entonces descubrí todo lo que Dios hizo para mí en esta mujer, la madre de mis hijos, mi virgen madre, que no tiene otra novela que mi novela, ella, mi espejo de santa inconciencia divina, de eternidad. Es por lo que me dejó solo en mi isla mientras la otra, la mujer de letras, la de su novela y no la mía, fué a buscar a mi lado emociones y hasta películas de cine.
>
> Pero la pobre mujer de letras buscaba lo que busco, lo que busca todo escritor, todo historiador, todo novelista, todo político, todo poeta: vivir en la duradera y permanente historia, no morir *(CN.*, 102-103) [2].

Fué precisamente en las horas angustiosas del estallido de la crisis de marzo de 1897 cuando don Miguel descubrió plenamente lo que significaba el amor de su mujer. Ella lo había salvado de la desesperación y le había permitido sentirse en el umbral donde se siente el temor y temblor. La caridad fraternal de su mujer creyente lo salvó, en alguna manera, de su soledad ante el silencio de Dios. El *hijo mío* era una 'respuesta'—salvadora compañía—que, en carne humana y voz humana, había creado el Padre para él. Aquel grito le había hecho sentirse hijo. Sentirse hijo le ayudaba a reconquistar su niñez, a remontar la historia y la conciencia orgullosa cerrada sobre sí misma, para llegar a la íntima 'inconsciencia' de la entrega mística al amor y la voluntad del Padre [3]. Se puede afirmar que en 1897 Unamuno sentía que la sencilla y honda fe de Concha, aunque él mismo no hubiese alcanzado (?) la gracia de la fe, era suya, que en algún modo le pertenecía [4]. En la fe de Concha encontraba su seguridad religiosa.

No se refiere ya al instante mismo de la crisis, aunque sí a una lenta toma de conciencia de lo que fué entonces

Concepción y de lo que fué en el resto de su vida, la confesión que don Miguel hace a su hija Salomé en carta de 3 de marzo de 1927:

> Cartujo nato—y cartujo a la busca de una fe que se escapa—formé un hogar y la serena alegría de tu santa madre—mi providencia!—me ha preservado de no sé qué peligro [...] Es el espíritu de tu madre, la serenidad de la familia que ahoga toda inquietud cartujana.

En julio de 1912, don Miguel había escrito que, de no haberse casado, habría estado:

> O en un rincón de un claustro,
> en una triste celda,
> en brega con la fe que se me escapa,
> luchando con la acedia;
> o en un rincón de un camposanto oscuro,
> allí, en lo no bendito,
> ¡donde se guarda a los que no supieron
> esperar a la muerte! [5].

Unamuno se refería a su insatisfecha búsqueda de la fe, al peligro del suicidio que lo amenazó en sus luchas—concretamente en 1897—, al peligro de alejarse radicalmente del mundo y destrozar su vida contra el *muro*, desesperado. En este sentido hay que señalar que Concepción lo *instaló* en el mundo y lo relacionó con él, dándole un lugar en el cual buscar concreta y pacientemente a Dios. Contrapeso a la soledad, que establecía la relación religiosa Amado-alma que no podía satisfacerlo en su dolorosa situación, era «la costumbre, la santa costumbre, el cauce de la vida más íntima y entrañada, el amor humano, el que funda y basa la tradición, la historia, la humanidad»; en la relación padre-hijo que allí encontraba hallaba la relación religiosa Padre-hijo [6]. Contra su dolorosa evidencia del mal del mundo, Unamuno halló consuelo en los ojos «de saber sereno» de Concha [7], tanto como en su juventud había percibido a través de ella la existencia [8] y, buscando la inmortalidad del amor, se había dejado ganar por el amor de la inmortalidad [9].

Concepción, poseedora de una entereza singular, fué capaz de convertirse en la compañera del luchador civil. Don Miguel escribía a Maragall el 15 de febrero de 1907:

> Sí, en mi vida de lucha y de pelea, en mi vida de beduíno del espíritu, tengo plantada en medio del desierto mi tienda de campaña. Y allí me recojo y allí me retemplo. Y allí me restaura la mirada de mi mujer, que me trae brisas de mi infancia [10].

Obsérvese que en la *Despedida* de *Teresa*, escrita en 1923, don Miguel declara: «Rafael se me murió y yo sigo en pie con esta brega civil de cada día» [11]. En alguna manera, alude a que su personaje lírico—el de la conquista amorosa—moría, mientras seguía en pie el épico—el de la conquista histórica—. Porque obsérvese que allí mismo Unamuno se despide del lector, de Rafael y de Teresa y de su mocedad, revelando su emoción sin llanto: «No lloro, ¡no! ¡Miradme a los ojos!» [12]. Iba a iniciar su campaña civil en la que debía *sacrificar* a su familia: «Y es que cuando Dios llama hay que dejarlo todo», afirmaba en carta a E. Giménez Caballero, de 28 de marzo de 1927. A mediados de setiembre de 1923, escribía en la *Despedida* citada: «Que también yo, como mi Rafael, tengo mi meterótica, de que suelo hacer mi metapolítica» [13]. Nótese el ritmo ascensional de amor humano-amor divino, gestión humana-gestión divina, en estrecho paralelismo y mutuo apoyo.

Al recibir una fotografía de su esposa, de cuyos ojos, brazos y frescura infantil se hace elogio permanente, Unamuno escribe el 24 de mayo de 1924: «Me dan tus ojos la más pura lumbre». Declarando que siente la pesadumbre de su misión de acusador de la tiranía, confiesa: «Y en esta lucha contra el mal intruso / eres tú, Concha mía, mi costumbre», y revela en qué medida Concepción es su escudo del alma. En el comentario en prosa del soneto XXVI del libro *De Fuerteventura a París*, que estamos citando, escribía:

> En toda mi lucha civil de estos últimos años el apoyo mayor que he tenido es la entereza de espíritu de la compañera de mi vida, de la que me prendé casi en la niñez, de la que ha sido y es mi baluarte y mi más hondo consuelo. ¡Bendita sea entre las mujeres! [14].

El mismo día, en el soneto XXVII, en medio de su áspero combate, se le escapa una honda voz reclamando la ternura de su hogar: «Y ¿cuándo harás, Señor, compadecido, / que

en el silencio vivo de mi casa / me dé en sus brazos al más santo olvido?» [15].

Dos meses más tarde, el 26 de julio de 1924, a bordo del *Zeelandia*, frente a las costas de Francia, don Miguel recuerda a su mujer en el soneto LXVI. Con 'sed de sus ojos', porque sabe que de ellos, *lago*, «dulce contento de la vida mana», Unamuno escribe que sabe que, si bien le abruma la lucha, «de ellos rezuma / lumbre que al cielo con la tierra hermana». Y, dolorido, expresando su temor a morir en el destierro, dice: «Voy al destierro del desierto oscuro, / lejos de tu mirada redentora / que es hogar de mi hogar sereno y puro» [16].

Concepción, encarcelada en la frontera por conducir *Hojas Libres* a España—sin que tuviera conocimiento de ello don Miguel—, supo no pedir gracia, sino marchar a la prisión. Don Miguel le escribía el 5 de enero de 1928: «Hiciste lo que debiste hacer: disponerte a sufrir la prisión» [17].

De esta manera, Concepción, esposa, madre e hija en 1897 llega a ser, en la aventura política de don Miguel, no sólo porque es la madre de sus hijos y sea en ellos en quienes Unamuno pensaba que había de eternizarse, «símbolo vivo» de España, de sus ensueños y de su porvenir *(CN.*, 65) [18]. En los ojos de Concepción, Unamuno veía a España y confesaba que, a través de ellos, su patria le miraba con amor y que «a su lumbre los abrojos / ardían en derredor» [19]. Aceptando los juicios de Balseiro, Unamuno se reconocía en Petrarca:

> A mí me ha dicho y he hecho yo a mi España, madre, esposa e hija en la civilidad. Me creo, en gran parte, poeta, esto es: creador de España, y a la vez su criatura, su poema. Y tengo mi Laura, toda mi mujer, mi Concha, la madre de mis hijos que me ha llenado de maternidad el destierro, porque siento aquí derretírseme las entrañas de padre maternal de mi España y de mis hijos y de sus hijos. Mas no sigo que sin metáfora se me nublan los ojos y necesito ver claro en el horizonte turbio [20].

Por todo ello, en las soledades de 1924 y de los años subsiguientes, Unamuno se siente seguro en su mujer porque en ella está la España viva, la suya, la que se prolonga

llena de esperanza hacia el futuro, realizando la España celestial. Esta vez el valor de Concha, su serenidad, hasta su arrojo político, fundan la esperanza de Unamuno. Y siempre es la fe de Concepción la que, en el fondo, lo redime de la historia espantosa, la que le permite seguir creyendo en la Providencia amorosa del Padre, a pesar del desastre, y la que le permite confiar en el futuro eterno de España.

A la mujer de letras que había acudido a acompañarle en el confinamiento, enfrentándola a la 'firmeza' y 'hondura' de su mujer, la trataba duramente; sólo más tarde, al retraducir, añadió el *acaso* que hace menos violenta la contraposición y menos duro el juicio sobre la mujer de letras.

Es preciso señalar que desde su moral familiar—cristiana, claro está—acusaba duramente a los gobernantes de la hora. Pero esta historia es mucho más difícil de hacer que la propiamente político-administrativa. Sólo daremos como ejemplo por demás conmovedor lo que Unamuno escribía a Ricardo Rojas el 14 de abril de 1924:

> Y como no habiendo pisado nunca una casa de juego —siempre garito, aunque sea de casino aristocrático castrense—no me he jugado la fortuna de mi mujer—¡cinco duros en una monedita de oro que me trajo de dote!—no tengo que asaltar el poder para restituírsela a nuestros hijos.

La familia de don Miguel vivía atenta a todo indicio de su estado de ánimo. Los escritos llenos de añoranza de España, especialmente de Salamanca, eran indicios advertidos por amigos y familiares. Pero don Miguel rechazaba la caracterización parcial de lírico que algunos hacían de él. Señalaba que el Unamuno épico, el de combate, era íntimamente complementario. Protestaba que sus añoranzas no querían decir que fuera a doblegarse en carta a su hija Salomé el 16 de noviembre de 1924. Pero, en verdad, ocultaba a la familia sus hondas soledades.

El 28 de julio de 1925 Concepción recibió de su hijo Fernando una carta que hablaba de la necesidad de que alguien hiciera compañía a don Miguel. Y recibía como prueba inquietante el poema *Si caigo aquí, sobre esta tierra verde*. Concepción, alarmada por tan imprudente aviso, ha-

bía decidido marchar a hacer compañía a su esposo. Don Miguel escribía malhumorado a su hija Salomé el 31 de julio de 1925, porque se sentía dificultado en sus movimientos por la intempestiva visita. El tono de la carta era bastante duro. Concepción respondió dolida. Don Miguel se vió obligado entonces a dar salida a los sentimientos de una honda convivencia de casi toda una vida en carta a Concepción del 6 de agosto de 1925:

> El tono vivo—es el mío también—de tu carta me hace ver que una vez no me has entendido bien. Yo no supuse que querías venir por espor *(sic)*; semejante tontería no se me puede ocurrir ya que te conozco bien. Querías venir por mí y porque creías era tu deber pero haces bien en decir que otra vez no harás caso de sensiblerías de nuestros hijos y menos del mayor, de Fernando, y que te atendrás a mi deseo. Tú me conoces mucho mejor que ellos y estás más identificada conmigo. Y en toda esta lucha eres tú la que mejor has comprendido cuál es mi deber y por lo tanto cuál es el tuyo. Al fin y al cabo somos uno. Y esto viene no de hace 34 años, sino de hace cerca de cincuenta. ¡Cómo pasa el tiempo, Concha mía! Y creo, sin embargo, que ahora somos más jóvenes que entonces, más jóvenes que nuestros hijos. Y mucho más enteros y menos sensibleros. Sí, ten paciencia y aguarda, que si esto fuera a prolongarse ya te llamaría.
>
> .....
>
> Y no vuelvas a excitarte así. Aunque... no me excito yo contra mí mismo? Por qué, pues, si tú eres yo me ha de chocar que me reproches lo que yo me reprocho?
>
> Adiós, Concha, y recibe un fuerte abrazo, un abrazo de cincuenta años, de tu siempre
>
> Miguel [21].

A pesar de la distancia, Concepción no estaba lejos de don Miguel, porque, tras el episodio de 1897, ella fundaba, con su realidad, el sueño y, con su fe religiosa, la esperanza humana de Unamuno [22].

Posiblemente, don Miguel esperaba morir en los brazos de Concha [23], pero no fué así; fué él quien quedó 'huérfano'. Concha había sido el «ángel» que había escoltado su «carrera torturada». Don Miguel confesaba: «desde el seno mismo de mi nada / me hiló el hilillo de una fe escondida» y «me lleva, ochavo, al celestial tesoro» en su poema *Al cumplir*

mis setenta y dos años[24]. Por eso le suplicaba en tono de oración, después de muerta, que «en las noches malas» lo guardase[25]. Tras la muerte de Concha, en la última de sus soledades, don Miguel cobraba la más dolorosa conciencia de lo que había significado Concepción en su vida. Todo lo que hemos venido diciendo cobra su más hondo acento en el poema *Está aquí* del *Cancionero*, escrito el 6 de agosto de 1934. La 'presencia' de Concepción aparece viva desde la evidencia primera. «Está aquí», fuente del poema de su vida y de los versos que lo testimonian. Concepción aparece viva en la evocación, descubriendo la más íntima intimidad de don Miguel. Es ella, sin embargo, como siempre, su sosiego. Aparece ella, centro humano de su 'moral de batalla', manifestación de la eternidad en la vida y en la muerte. Ella era la respuesta del Silencio de Dios, era la diaria convivencia de la vida y de la gracia. La fe de ella era suya; *en ella* don Miguel creía y era él. En ella halló la gracia divina y la huella del Padre. Y ella, bendita paz, está dentro de él, en su desnudez esencial y viva:

Está aquí;
más dentro de mí que yo mismo;
está aquí, sí;
en el divino abismo
en que huidiza eternidad se espeja,
y en su inmortal sosiego
se sosiega mi queja.
Mas cómo pude andar tan ciego
que no vi que era su vista
la que hacía mi conquista,
día a día, del mundo que pasaba?
Ella vivía al día y me esperaba.
Y esperándome sigue en otra esfera;
la muerte es otra espera.
Aquel sosiego henchido de resignación;
sus ojos de silencio; aquél resón
del silencio de Dios a mi pregunta
mientras El como a yunta
con mano todopoderosa
nos hizo arar la vida;
esta vida tan preciosa
en que creí no creer pues me bastaba
su fe, la de ella, su fe henchida
de un santo no saber, de que sacaba

su simple y puro ver.
Que mientras me miraba
vi en su mirada el fondo de mi ser.
En su regazo
de madre virginal
recojí con mi abrazo
las aguas del divino manantial,
que pues no tuvo origen,
no tendrá fin; aguas que rigen
nuestro santo contento,
la entrañada costumbre
que guarda eternidad en el momento.
Ay sus ojos, su lumbre
de recatada estrella
que arraiga en lo infinito del amor,
y en que sentí la huella
de los pies del Señor!
Está aquí, está aquí, siempre conmigo,
de todo aparentar al fin desnuda;
está aquí, al abrigo
del sino y de la duda [26].

b) Circunstancias y estado de ánimo

En 1897 la dolorosa presencia del hijo hidrocéfalo había angustiado a Unamuno. Esa fría y constante presencia de la muerte exacerbaba su sentimiento de la muerte personal. El niño enfermo le revelaba la caducidad del amor, de los entrañables frutos humanos del amor. Para no perder a su hijo, para no aniquilarse él mismo, necesitaba alcanzar la inmortalidad, y para alcanzar la inmortalidad necesitaba recobrar la fe de su infancia y llegar así a la 'realidad salvadora' de Dios, del Padre. En 1897 también lo acosaba la neurosis cardíaca enfrentándolo a la 'muerte personal' [27].

El impacto emocional que sufrió don Miguel en el entierro del niño Yago de Luna, muerto y enterrado en el extranjero, fué dolorosísimo. En algún modo, aquel niño muerto de meningitis tuberculosa le recordaba a su difunto hijo hidrocéfalo Raimundo. Obsérvese que don Miguel simboliza su propia resignación de «hágase tu voluntad» con «la sonrisa de niño enfermo» [28]. El recuerdo de Raimundo está documentado en varias entrevistas de la época [29].

En 1924, un sentimiento de culpabilidad le hacía dudar de sí mismo; el fracaso político le revelaba la caducidad del personaje político y de la persona humana. El sinsentido de la historia concreta de España lo angustiaba y le hacía dudar de la Providencia. Además, nuevamente lo acosaba la neurosis cardíaca.

Si bien las circunstancias son diferentes en los incidentes exteriores, desgracia familiar y desgracia política nacional, ellos repercuten sobre su neurosis cardíaca y, en última instancia, lo enfrentan a la muerte personal [30].

En 1897 don Miguel, al cambiar de 'estadio' de vida, preocupado por su problema personal religioso, rechazaba toda acción encaminada a la conquista de la gloria humana centrada, sobre todo, alrededor del problema social. Hizo examen de su vida anterior, detuvo sus trabajos, y sólo como fruto de la experiencia se desarrolló un proceso interior que lo llevó a emprender una tarea apostólica de predicar a Dios en su siglo, poniendo su oficio de escritor al servicio de su misión histórica.

En 1924 también cae presa del marasmo, hace examen, dentro de su moral de batalla, de sus actitudes políticas y como fruto de esta dolorosa experiencia se desarrolló un proceso que lo entregó de nuevo, reafirmado en su actitud, a la lucha política.

En ambos períodos históricos, aunque por distintas causas, la historia es historia de muerte.

c) El fruto literario

Movido por una problemática religiosa, en 1897 don Miguel escribió un *Diario* que matuvo inédito a pesar de que en algún momento pensó aprovecharlo para una obra pública. Pero nacido de una experiencia religiosa, de una íntima motivación, no lo entregó al público. El compromiso era íntimo en el diálogo con el Silencio de Dios. Es cierto que hay otros frutos de la crisis, pero ellos ya son expresiones del nuevo sentido apostólico que había cobrado en esa experiencia fundamental de su vida. Y la reserva del *Diario*

estaba contrapesada, abandonado el solipsismo protestante de su primera juventud en la que escribió un diario, por el hecho de entregarse, tras 1897, a una actitud egotista de filósofo de la vida que participa al prójimo, más que al público, su experiencia diaria.

En los años del destierro la confesión es pública, puesto que la problemática espiritual tenía origen en su actitud pública política. Y, mucho más alejado del solipsismo espiritual, entregaba entonces su espíritu en una confesión pública. El equivalente del *Diario* de 1897 es *Cómo se hace una novela*, aunque también hay otras obras que son frutos literarios de la conmoción de 1924-25.

d) En torno a la comedia de la vida

En la crisis de 1897 Unamuno llegó a cobrar conciencia, delante del Silencio de Dios, de su hombre 'viejo', 'exterior', que era 'esclavo de los demás'. Ese era el yo que había corrido tras de la gloria humana, tras de la inmortalidad ficticia de la fama. Sabía en qué medida éste atentaba contra el hombre 'interior', real y eterno, el *nuevo* y libre en el Señor. Unamuno sabe en qué medida este último había alimentado siempre la bondad del externo. Así explicaba Unamuno las acciones valederas de su vida anterior a la crisis de 1897. En este estricto sentido de los dos hombres de San Pablo y en un momento concreto de su vida histórica que corresponde al cambio de 'estadio' de 1897, inserción en el cristianismo, Unamuno combate la comedia humana, la rechaza e implora la gracia para liberarse de ella. Se busca a sí mismo en Dios y rechaza la comedia del mundo. Es necesario citar un amplio texto del *Diario* de 1897:

> *Esclavitud.*
>
> Con nuestra conducta, con nuestros actos, hechos y dichos vamos tejiendo nuestro pobre remedo, que acaba por esclavizarnos. En vez de ser jueces ante Dios de nuestros actos y palabras, en vez de juzgarlos en el tribunal de nuestra propia conciencia, donde más especialmente reside nuestro Señor, estamos sólo atentos al efecto que producen en los prójimos. Cuando nos los alaban y aplauden persistimos en ellos,

En Hendaya

A su regreso a España

abandonando aquellos otros que se nos imputan a pobreza de espíritu o poquedad de mente. Y así, guiados por el ajeno juicio y en la criba del mundo, vamos tejiendo la serie de nuestros actos, que acumulándose y concertándose producen nuestro carácter ante el mundo, carácter que oprime y ahoga el ingénito y propio que ante nuestro Señor habría brotado de nuestra alma regenerada por el bautismo.

Y nos encontramos con un yo que el mundo nos ha hecho, o que nos hemos hecho esclavizándonos a él, y es todo nuestro empeño ser fieles al papel que en el miserable escenario nos hemos arrogado y representarlo del modo que más aplausos nos gane. Y cuando parecemos despreciar los aplausos y buscar sólo la propia satisfacción estamos acaso peor, porque es que de tal modo nos hemos endurecido que identificados con el papel lo representamos para propia complacencia, con soberbia de masturbación.

Es cosa terrible vivir esclavo del yo que el mundo nos ha dado, ser fieles al papel sin ver fuera del teatro la inmensa esplendidez del cielo y la terrible realidad de la muerte, tener que ser lógicos dentro de él. El pobre actor siente un dolor agudo, pero no puede quejarse ni llorar, porque le silbaría el público, y aunque hombre sincero, sería mal actor.

Cuando se dice que el mundo es comedia no se medita bien en lo horrible de esto.

De pronto se acuerda el pobre comediante de que acabará la comedia y no tendrá como salir de sus apuros y si tal vez entonces llora fuera de su papel dirá el público: está loco el pobre.

¡Libertad, Señor, libertad! Que viva en ti y no en cabezas que se reducirán a polvo.

Ese yo que el mundo me ha dado perecerá al consumirse las mentes en que vive, apenas quedaría de él más que un nombre. ¿Cómo, viviendo con ese yo, no iba a temblar ante la nada? Pero el yo mío, el que Tú sacaste de la nada, vivirá en Ti.

Se extrañarán del cambio, sin observar que no hay tal cambio ni de frente, ni de costado. Lo que hay es que el Miguel que ellos conocían, el del escenario, ha muerto y al morir ha dado libertad al Miguel real y eterno, al que ahogaba y oprimía, y eso que era la fuente de todo lo bueno del muerto.

La costra está seca, e irá descamándose. Quiero vivir en mí, donde tengo a mi Dios, y no en ellos, quiero libertad (*D.*, II, pp. 66-70).

En 1897 Unamuno condena la *comedia humana* hecha en el mundo, con el mundo y *perteneciendo* al mundo, dentro

de la lógica de él, para tratar de liberarse del mundo. A tal grado llega la esclavitud que puede haber una identificación con el papel asignado por el mundo, que puede producirse el refinado orgullo de aparentar un desprecio del aplauso del mundo. Frente al infinito y la muerte, el teatro resulta limitado; fuera del teatro existen realidades mucho más amplias. Ante la muerte, el comediante sufre y llora para escándalo del público que le exige ser lógico con el papel de la comedia humana. Don Miguel lo sabía todo por experiencia propia.

Pero todo esto no significa, en modo alguno, que estemos en las antípodas de la proclamación del teatro de la vida de 1924. Don Miguel, al no alcanzar la fe en 1897, se ve obligado, dentro de la autenticidad de su espíritu religioso, a vivir en el mundo esperando la gracia, a vivir desarrollando una 'moral de batalla'. La crisis lo libera de la comedia humana, de toda la farsa que ella puede tener y que le viene del mundo mismo—quiero decir, del mundo rebelde a la divinidad—; pero la crisis lo compromete y hace nacer en él un sentido apostólico. De esta manera se ve nuevamente comprometido, 'a la espera de la fe' y 'desde la fe que espera', con la comedia humana. En el teatro del mundo es donde debe cumplirse la espera, en la historia debe esperarse la eternidad y conquistársela. El teatro de la vida es la *condición humana*, fuera de la cual no existe nada. La persona puede lanzar, en el teatro del mundo y sólo en él, la *morcilla de la inmortalidad*. Es el hombre de dentro, este que se es en Dios, el que llora, el que se niega a ser lógico con el público—piénsese en el público anti-teísta del siglo XIX—y el que se sabe poner en problema y juzgarse delante del Dios vivo que busca. Y así se llega a 1924 y la proclamación del teatro de la vida. Proclamación que entraña la perpetua vigilancia para defenderse de la farsa con que nos asecha constantemente nuestra miseria humana.

Dentro del proceso de 1897, el *hombre interior* y la *niñez* fundarán la nueva actitud apostólica y de heroico quijotismo religioso de Unamuno. Cuando en 1924-25 Unamuno se ponga a prueba, y ponga a prueba su *historia*—la que él quería hacer desde 1897 con un sentido cristiano y a la espera de

la esperanza—, recurrirá al hombre interior y a la niñez y en ellas descubrirá una vez más la fuente de la auténtica creación personal.

En *Cómo se hace una novela*, Unamuno niega, naturalmente, que haya forma alguna de existencia humana fuera del *hacerse*, lo cual no significa que, encerrado en la condición humana, niegue su religación. En *El Hermano Juan*, 'vieja comedia nueva' escrita en 1927 y publicada en 1934, aparece la metáfora del teatro de la vida con su doble vertiente humano-divina, porque la comedia humana es concebida bajo «la empresa y el empresario... de *La Divina Comedia*» [31].

En 1933, Unamuno escribía en el *Prólogo-epílogo* de *Amor y Pedagogía:*

> Un crítico muy inteligente, muy sensitivo y muy comprensivo me ha llamado «desterrado». Y en efecto, me siento un desterrado en el sentido de la «Salve», donde los cristianos católicos se dirigen a la Virgen María, llamándose a sí mismos «desterrados hijos de Eva», *exules filii Evæ*... Y en este destierro, en este que llaman «valle de lágrimas», *in hac lacrimarum valle*, sienten la comedia no más que como comedia, y para la realidad íntima, para la realidad de las personas, no les estorba el tablado, ni los bastidores, ni las bambalinas, ni el público mismo. Su espiritualismo—más bien que idealismo—les libra de caer en el engañoso realismo de lo aparencial [32].

Aunque se mantiene el vigor de la metáfora, parece que don Miguel se siente lejos de su propia proclamación al escribir sobre la obra en la cual empezó la formulación por boca de don Fulgencio Entrambosmares. Pero obsérvese que allí juzga la comedia de la vida desde su devoción a María, madre de la gracia y de la fe por la humildad de su *fiat*, la que le había conservado un escondido hilillo de fe en los años de su ateísmo radical. Desde ese hilillo, vigorizado después, siente, en presencia de la madre amorosa que calmaba siempre su inquietud, que quizá, a veces, se había perdido, llevado de su angustia, en lo aparencial del teatro de la vida. Sin embargo, Unamuno no podía reprocharse el haber tomado muy en serio la comedia de la vida—ningún creyente puede tomarla menos seriamente, aunque tenga la

gracia que lo sosiega—ni su incansable búsqueda en su noche oscura—sabe Dios qué fe implícita—del Divino Empresario, el Inmortalizador.

e) El problema fundamental

En 1897 el problema fundamental de Unamuno fué el de alcanzar la gracia de la fe. Su alma estuvo dispuesta para creer y permaneció un tiempo tocando las puertas de la Iglesia e implorando la gracia. Toda su naturaleza humana, moral e intelectualmente, estaba dispuesta para recibirla. Es más, inclusive trató de cortar el nudo gordiano, puesto que practicó aquellas cosas que son necesarias para producir el quebrantamiento de las últimas barreras, de las últimas 'defensas' humanas. Pero fué incapaz de decidirse a confesar y comulgar. Había, según pienso, una impotencia psicológica, un trauma muy difícil de superar debido a un viejo sacrilegio que lo señaló con una profunda herida espiritual. Su resentimiento psicológico lo obligaba, dentro de su moral 'puritana' heredada y varias veces reforzada históricamente, a tener una concepción maximalista del arrepentimiento y de la fe que le impedía acercarse al Pan que ardientemente deseaba, mientras no estuviese seguro de poseer un arrepentimiento 'perfecto' y una fe 'perfecta'. Y quizá también, en algún modo, es atendible la posibilidad de que limitado por su condición de escritor, riesgo grande, fuese incapaz de vivir su experiencia para sí [33]. Si desde una perspectiva humana puede explicarse así el problema, desde un criterio religioso puede pensarse en una noche oscura permanente, terrible prueba propia del hombre contemporáneo, tan consciente de su miseria, tan consciente de los movimientos ambigüos del espíritu, que estaría formulada en *San Manuel Bueno, Martir* por el propio Unamuno: *creer que no se cree.*

Unamuno en su experiencia 'negativa' de Dios, ante el Silencio, sintió, rebelde a toda resignación a la caducidad humana, la tentación del suicidio [34]. Pero venció la tentación, prueba de la autenticidad de su dolorosa experiencia, y se

resignó, en cambio, al Silencio de Dios, prueba de su auténtica humildad cristiana, y fué fiel al compromiso con la divinidad. *Resignación activa, desesperada esperanza* son conceptos que constituyen desde entonces su 'moral de batalla' que no es sino un vivir a la espera de la gracia, votivamente —toda la vida, activa oración—, a la espera de la resurrección en Cristo.

El mensaje que guarda *Del sentimiento trágico de la vida* no es sino una expresión depurada de la vivencia histórica, de su experiencia religiosa de 1897, de su *querer creer* de siempre. Pero no hay que olvidar que ya existía una hermosa expresión alegórica de esta experiencia en la *Vida de Don Quijote y Sancho*, cuyos motivos—los que deposita Unamuno en la obra cervantina—, bien entendidos desde la experiencia de don Miguel, aparecen estructurándose en una revelación que se hace clara, principalmente, en los comentarios a los capítulos LVIII, LXIV y LXXIV de la segunda parte. Frente la muerte y ante al Silencio de Dios, Unamuno trata de construirse una moral de batalla—haciendo de su nombre, Miguel, nombre de combate [35]—, manteniendo permanentemente abiertas a la divinidad, a la gracia que se espera, la fe, la esperanza y la caridad humanas. No puede decirse hasta qué punto la crispación de una fe creadora, de una desesperada esperanza, de una ávida caridad son síntomas de la ausencia de la gracia, o, más bien, síntomas precisamente de una secreta gracia del Espíritu Santo que potencia esas dimensiones del hombre hecho a imagen y semejanza de Dios, Padre creador y amoroso.

Ahora bien. La 'moral de batalla' se desarrolla en la historia, en un lugar concreto y en el oficio concreto. España era el lugar propio para Unamuno; la España de su época era la tierra desde la cual le era posible conquistar a Dios. De esta manera la política se convertía en metapolítica. Cuando la quiebra histórica se produce y cuando fracasa su acción política y su destierro voluntario parece cobarde e inútil, Unamuno, dentro de su providencialismo, advierte que le falta la *tierra*. Ese era el angustioso problema de 1924. Incapacitado para proseguir su vida, la suya, parece haber pensado también en aquella ocasión en el suicidio. Y una

vez más Unamuno, como en 1897, supo resignarse humildemente. En 1927 escribía: «Que es lo que hago aquí, en Hendaya, en la frontera, yo con la novela política de mi vida—y con la religiosa: paciencia y barajar! Tal es el problema» *(Ct.*, 142)[36].

Sin embargo, hay testimonios evidentes de que su resignación lucha contra una violenta rebeldía interior. Aquel «Dios se calla porque es ateo» tiene un franco sabor de rebelde desesperación, de emplazamiento amargo[37]. Es interesante, en este sentido, recoger las declaraciones que vierte Unamuno el 18 de agosto de 1927 en su artículo *Hispanidad*. Indudablemente, éste revela su propio problema. Allí escribe:

> El profeta que siente dentro de sí la contradicción de su destino se yergue frente a Dios y le interroga a Dios, le escudriña, le enjuicia, le somete a enquisa. Y a esto es a lo que he llamado en otra parte el sentimiento trágico de la vida. El profeta, el pueblo profético, sienten la responsabilidad de Dios. Y sienten la justicia[38].

Y más adelante, Unamuno, hecho pueblo, afirmaba que el profeta podía preguntarle a Dios por qué le había abandonado, «puede pedirle cuentas»; y don Miguel declaraba: «Busco en el hondón de mi raza, en mi corazón milenario, al Dios hispánico que me ha de responder de mi destino»[39]. Pero todavía cabe señalar que estas expresiones son el fruto de un problema mucho más hondo y doloroso. Hay que leer *El otro* para percibir la dolorosa tragedia de una personalidad dividida que no puede encontrar la unidad del sentido de su vida. Personalidad dividida en la que juegan, brutalmente contrapuestos, un sentimiento de libertad y culpabilidad y un sentimiento de dolorosa ignorancia de los límites de la imputabilidad, de una personalidad, en fin, donde luchan el sentimiento de un oscuro plan divino y un sentimiento de fatalidad. *Y todo lo vivido se empoza, como charco de culpa, en la mirada* ante el terrible golpe de aquellos años, golpe *como del odio de Dios*, para gemir bajo el peso del Destino que lo atormentaba y llegar a proyectar, con su pupila dolorida, un trágico Dios doble[40]. Don Miguel se sabe abandonado, vive al borde de la blasfemia; pero no deja de

tener la presencia viva y dolorosa de Aquel que lo ha abandonado, como se advierte en *El hermano Juan* [41]. Pero en medio de su impotencia apela a la gracia de Dios, a su justicia y su clemencia juntas, que pueden ofrecerle algún bálsamo a su doble herida. Así en el *Romancero del destierro*, contemplando el mar, escribe en *La mar posada me compone el alma:*

> En ella embarca toda su fortuna,
> fe sin palabra,
> mi temblorosa mente;
> se abre a la tierra miserable el abra
> donde me embarco
> y me pierdo en mi Dios justo y clemente.
> Su justicia es clemencia;
> su clemencia justicia;
> su eternidad paciencia;
> nos da lo suyo, vida, y nos enquicia
> en su divina esencia...
> no nos quita lo nuestro, que es la muerte
> y vida en muerte, muerte en vida es nuestra suerte [42].

La terrible lucha, que tiene lugar siempre *delante* del silencio de Dios, se puede apreciar en la constante presencia de las contrapuestas—y a veces tan cercanas—doctrinas del jansenismo (Saint Cyran, Pascal) y el jesuitismo (Loyola, Molina) sobre la libertad y la conciencia [43]. Unamuno, desesperado, pide a los mellizos vascongados que se hermanen, porque él, doblemente herido de muerte, angustiado, ya no alcanza a esperar [44]. Es decir, Unamuno está en vilo, dominado por un providencialismo íntimo, con su vida toda agolpada al borde del abismo de la catástrofe histórica. A Unamuno le duele la historia concreta; clamando: «Dios mío, tu lanzadera / cómo me traspasa el pecho», intenta pedirle a Dios que teja de otra manera; pero inmediatamente después reconoce humildemente que no tiene derecho a ello, y ruega: «Trama mi hilaza en tu urdimbre / y al compás de tu albedrío / zumbe en tu telar mi timbre» [45].

Cabe preguntarse en qué medida, escrito a la vista de los desastres históricos de España, el *Resentimiento trágico de la vida* [46], que no conocemos, no será una confesión mucho más dolorosa que el libro *Del sentimiento trágico de la*

vida. ¿En qué medida el Quijote ibero lograba formular la posibilidad de la *moral de batalla* de *resignación activa*, *desesperada esperanza*, *querer creer*, cuando la tierra en la que debía esperar activamente la fe faltaba a su corazón? No sabemos cómo soportaba la dura evidencia de un permanente destierro espiritual de la España celestial. No sabemos si habría estallado su rebeldía. El, que sabía bien las enseñanzas que el destierro ofrece a quienes buscan la Patria celestial que pedimos diariamente «venga a nos» [47], acaso encontraría en la historia del pueblo elegido y desterrado alguna esperanza [47].

Un viejo sentimiento de ridículo frente a la inquisición atea de su época, agnóstica y positivista, había hecho que Unamuno se aferrase a su 'nombre de batalla' Miguel: *¡quién como Dios!* Y aquella sensación de ridículo no sólo era externa, sino también interna en un hombre desgarrado que en 1897 no habría alcanzado la gracia de la fe y en quien la originalidad de su pensamiento había superado a su formación histórica y a la especulación religiosa de su época. En *Del sentimiento trágico de la vida* aparecían Unamuno y don Quijote—en apretada comunión simbólica—, empeñados en la empresa nobilísima de la conquista y predicación de la fe, ridículos ante los demás y frente a ellos mismos, que pertenecían, en alguna manera, al siglo. En 1924, el donquijotesco Miguel de Unamuno—como decía Machado—siente el ridículo en las raíces mismas de su ser histórico al quedar desarraigado, sin asidero, carente de su tierra nutricia, España.

En los últimos años, a partir de 1932, desde cuando empezó a criticar las deficiencias del régimen republicano, su mirada avizoraba días catastróficos en el futuro de España. Entendida como yo entiendo su dimensión política en un plano de vivencia religiosa, puede calcularse en qué medida era dura la prueba para este español que buscaba la España Celestial, la del Dios español a través del quehacer de cada día en la historia. A su pesadumbre se deben ciertas declaraciones en las que se advierte fácilmente cómo la duda muerde su espíritu. Sin embargo, existe un testimonio conocido, y no valorado en su más genuino sentido, que permite

reconocer su esperanza de siempre. Minutos antes de morir seguía queriendo creer, permanecía en el umbral de la fe, esperando la gracia, dispuesto siempre y emplazando siempre con maravilloso heroísmo hispánico a Dios. «Eso no puede ser, Aragón! Dios no puede volverle la espalda a España! España se salvará porque tiene que salvarse», gritaba con dolor y desesperación el último día de 1936, pocos instantes antes de morir [48]. Su último grito era una forma concreta, histórica, de su «morcilla de la inmortalidad», expresión de su permanente *querer creer*. Era el último grito [49].

CAPITULO VII

LA PECULIARIDAD HISPANICA

a) En su siglo, un hombre

Tras el minucioso examen que hemos hecho de la crisis de 1924 y después de haber centrado nuestra atención sobre *Cómo se hace una novela*, se puede afirmar—extendiendo los alcances de nuestra limitada investigación—que la vida y obra de don Miguel de Unamuno es concebible únicamente dentro de la tradición hispánica. En este sentido, se puede advertir en él la peculiaridad del hombre hispánico que ha descrito e historiado el maestro don Américo Castro en *La realidad histórica de España* [1].

Si se esboza la figura histórica de don Miguel dentro del beligerante humanismo ateo del siglo que le tocó vivir, se reconoce mejor su auténtico perfil. Supo cobrar conciencia del cientificismo positivista, del materialismo histórico, de la Humanidad y el Superhombre alzados en la Torre de Babel para postular la voluntad deicida y la comprobación histórica del *Dios ha muerto* [2]. El cristianismo iniciaba la exégesis. El catolicismo, en particular, iba a la zaga en ciencia y conciencia, carente de una filosofía capaz de captar la reflexión humana y de satisfacer las necesidades especulativas del hombre, carente de una actitud social que fuese capaz de retomar la vida concreta del hombre del siglo. Sólo mucho más tarde el catolicismo empezará a aligerarse de sus viejas encarnaciones para quedar en aptitud de volver a asumir el mundo [3].

Unamuno predicaba el hombre de carne y hueso, la realidad viva, contra las abstracciones de razón y de laboratorio, contra las socializaciones y los desenfrenados, y en el fondo sumisos, individualismos. Afirmaba la auto-creación del hombre que quiere hacerse inmortal, centrando de esta manera, más allá de su propia metáfora concretizadora, sobre la *persona que se hace*, la ciencia, la filosofía y la religión para criticar y revalidar el auténtico sentido de ellas. Ello era rebelarse contra el *Hado*, era refundar—contra todo neo-paganismo orgulloso y resignado—la libertad humana en un Dios personal e inmortalizador, Padre providente. Y era contestar, afirmándose en la persona viva, en sí mismo como ejemplo vivo, con la resurrección histórica de Dios [4].

Este es el integralismo español que había nacido en la situación histórica compleja y riquísima de cristianos, moros y judíos, las tres culturas religiosas que se unían por vez única en el Occidente Peninsular, anticipando sabe Dios qué futura integración de Oriente y Occidente [5]. Sin embargo, el integralismo de Unamuno es el de un español en los siglos XIX y XX que recibe de Europa los productos objetivos para volver a reducirlos, con un poderoso *espíritu espirituante*, al hombre concreto; personalidad española, él y el mundo en lucha vivificante por la vida que queda, que quiere permanecer, ser inmortal, y que no quiere resignarse a perder la 'realidad salvadora' que para su intento necesita. Y a este hombre sólo le satisface un Dios personal e inmortalizador.

Unamuno es el español que había dejado que los demás inventen y que recoge lo inventado para ser él mismo; que improvisa, al modo hispánico, un nuevo tipo de conciencia en contacto con la existencia [6]; que improvisa una respuesta 'personal'—en más de un sentido—a Descartes, a Kant, a la exégesis, al positivismo, al materialismo histórico y al individualismo desenfrenado de Nietzsche. Es el hombre español y cristiano que lucha contra el Hado para ser libre, para conquistar su ser y ser eterno. Con Unamuno aparecía en España la viva unidad de la persona, no un *ego* abstracto, no un *ego* resignado a desaparecer en la Humanidad, el Estado o la Sociedad, ni resignado a desaparecer al terminar su

vida. Y si el siglo ha dicho *Dios ha muerto* porque creía que le estorbaba en su aventura de ser hombre, Unamuno proclama su necesidad de *resucitar a Dios* para fundarse a sí mismo. Unamuno presenta en *Del sentimiento trágico de la vida*, con el título de *Don Quijote en la tragi-comedia europea contemporánea*, al hombre hispánico con una peculiar manera de insertarse en el siglo para exigir un giro radical de la vida y el pensamiento.

No es existencialismo, sino persona viva, concreta, honda y esencialmente relacionada, que ansía y pretende conquistar la *sobre-existencia* personal. No es un desenfrenado romanticismo, sino la inquietud de un hombre concreto que deberá recoger la antropología filosófica. No es un hombre universal, apátrida, sino un hombre español y, por español, universal [7]. Y esto no significa español viejo, pertinacia atávica destinada al fracaso como algunos han querido ver en la interpretación de Castro [8]. En Unamuno se encuentra el español vivo y concreto, cuya personalidad es siempre la misma. Desde ella, asimila y responde a las nuevas necesidades que la vida histórica plantea. En Unamuno el español de siempre, en el siglo XIX y XX, cobra conciencia—y la entrega a Occidente—de que el hombre tiene que hacerse; y, desde su personalidad que se hace, ensaya su peculiar *vividura*, lo suficientemente elástica como para poder seguir siendo él sin traicionar a la vida histórica y poder vivir en la vida histórica sin dejar de ser él. Esto era lo que Unamuno había empezado a predicar ya en sus ensayos *En torno al casticismo* [9].

La personalidad de don Miguel, de la cual brota su obra, es un ejemplo claro de español típico y no se la puede entender mientras no seamos capaces, por una u otra razón o pasión, de atisbar en su peculiaridad hispánica. En él aparece el *hombre entero* que pedía Alonso López Pinziano [10], aquel hombre entero productor de aquellas características agudamente observadas por Karl Vossler, quien hablaba, por ejemplo, del «realismo fantástico» [11], hombre entero cuyo vivir y crear, unidos íntimamente, ha descrito e historiado magistralmente Américo Castro.

b) Esquemas

Entre otros muchos textos de Unamuno, preferimos recoger dos que, escritos en 1924, pueden hacer evidente la inserción hispánica de Unamuno. Reflexionando sobre el estilo, unido íntimamente al hombre según clásica definición, decía:

> El estilo se va haciendo, y es porque el artista se está buscando a sí mismo. ¿Se encuentra? Aquí está su tragedia. Y cuando se encuentra es que ha encontrado su obra; es que su obra le ha hecho a él [12].

Y aprovechando el trasfondo de devenir que presta la alusión al río desde Heráclito, Unamuno escribía: «El estilo es camino, y es a la vez lo que camina, como es un río. No un camino por el que se va, sino un camino que nos lleva.» [13]. Este fenómeno de involucrar la obra en el hombre y el hombre en la obra, en maridaje vital, aparece con plenitud de expresión en *Cómo se hace una novela*, obra que responde a la peculiaridad hispánica de las *nuevas*, del Quijote, *Las meninas* y *Las hilanderas* de Velázquez.

Observa Castro que «Velázquez incluyó en *Las meninas* su caballete, su paleta, la acción de pintar y, junto con ello, los curiosos que asoman por el taller» [14], «con perfecta expresión de la figura del creador, del tema de su obra, del proceso de realizarla y de quienes mutuamente la contemplan y se contemplan» [15] y observa que en *Las hilanderas*

> El personaje central es el tapiz, creado por la mente del artista y por las hábiles y fuertes manos de quienes trabajan su materia; el tapiz, a su vez, es recreado por quienes lo contemplan dentro del cuadro, y nosotros podemos ahora recorrer, hacia adelante o hacia atrás, la vía que va de la materia inerte a la obra de arte y a quienes, dentro de ella, la están viendo [16].

Hemos preferido estos ejemplos pictóricos para hacer más 'visual' el fenómeno de *Cómo se hace una novela*. En esta obra aparece Unamuno, el creador, con sus instrumentos y recursos—en el escenario del teatro de la vida—, pintándose

a sí mismo frente a sus enemigos políticos—éstos pintados, si se quiere, en espejo irreverente—, a quienes exige autenticidad; y en ella, el Unamuno íntimo—el que vive en el escenario del teatro de su conciencia—, simbolización de sí mismo. Aparece Unamuno consciente de ser él, el creador que se hace en comunión con el lector que observa la obra literaria, con el lector que es prefigurado por su arte en el lector Jugo—que, además, es Unamuno—y en el mismo autor considerado como lector de sí mismo. El dinamismo de su obra trata de comprometer al lector, que mira todo el conjunto de la creación y se mira, a la vez, en ella en un alucinante proceso [17]. Es decir, en el integralismo hispánico de Velázquez y de todos los españoles anteriores a Unamuno aparece poderosamente intuída, como lo revelan sus obras, la historia en la que el hombre se hace, pero, en las nuevas situaciones históricas, Unamuno es el primer español que cobra conciencia clara del integralismo y el primero que plasma artísticamente esta conciencia. Por esto ya no se pinta las *meninas*—que en cierto modo eran el arte mismo de Velázquez, aunque vertido a un objeto externo a él—, sino que don Miguel duplica conscientemente su propio retrato en Jugo de la Raza para vivir como sujeto y objeto de sí mismo y entregar su propio *proceso* en el proceso de su creación, que precisamente consiste en crearse a sí mismo.

c) En el relato

En *Cómo se hace una novela* se ha podido observar la riqueza imaginativa de la obra, a pesar de lo aparentemente descarnado de ella; su carácter de ejemplaridad política y la descripción del espectáculo político; su disposición estructural y su construcción peculiar entre los distintos géneros; sus recursos expresivos—que deberán ser estudiados a fondo una vez superadas las dificultades—; pero todo ello adquiere sentido sólo en la medida en que Unamuno trata de presentar 'artísticamente' su intuición de la realidad viva de la persona. Personalidad individual a la que apremia el tiempo y el espacio, necesitada de una vida relacionada esencialmente, en la que Unamuno zahonda sirviéndose de sí mismo

para ejemplificar en una actitud valiosa para la antropología filosófica. En ella describe, en la tensión misma, cómo no se parte de una «naturaleza» previamente dada, sino que se necesita de un proceso de substanciación en el que juegue un espíritu *espirituante* y *objetivante* que haga y rehaga la vida para hacerse y hacerse inmortal [18]. No. No se presenta el círculo hermético de la reflexión sobre la propia conciencia. No existe este estrecho psicologismo. Pero con el cambio de los tiempos, con el hombre que en su aventura por ser hombre se encuentra en otro estadio, el español de los siglos XIX y XX, quiera o no, realiza un profunda introspección simultánea a la extrospección captando la totalidad de la persona y la vida a la altura de los tiempos [19].

La desnudez que se advierte en la obra de Unamuno se explica quizá porque al autor no le interesa el mundo, la circunstancia, sino como 'escenario' de la personalidad y la conciencia—que desmenuza con la personalización de sus múltiples yos, nacidos históricamente en su crisis de 1897—, únicamente como escenario íntimo de la persona. Es decir, ningún descripcionismo moroso de las exterioridades ni de las interioridades. Es el espíritu que se encarna y desencarna, ágilmente, haciéndose a sí mismo. El motivo fundamental del *hacerse* en Unamuno es un hacerse inmortal desde un más allá de creencia firmemente anhelada. Esa tensión lo aleja del mundo, desmenuza su personalidad, pero también lo relaciona esencialmente y lo 'unifica' en su sentido último [20]. Es un enorme 'desequilibrio' de romanticismo violento, pero es, a la vez, una poderosa tensión integradora, clasicismo del alma que Unamuno proclamaba [21].

Al acercarnos a la novela española para entender en el terreno literario *Cómo se hace una novela*, no queremos detenernos en la interpretación unamuniana del Quijote, que necesita un largo y minucioso estudio; sin embargo, creemos que se puede afirmar que don Miguel de Unamuno no supo conservar, dentro de la peculiaridad española como sujeto histórico, los rasgos más esenciales de la creación cervantina en su estupenda recreación [22]. Cuando Unamuno quijotea, y se hace otro Don Quijote [23], sabe que la historia ha corrido, y no en vano, pues señala:

> Y en este siglo crítico, Don Quijote, que se ha contaminado de criticismo también, tiene que arremeter contra sí mismo, víctima del intelectualismo y de sentimentalismo, y que cuando quiere ser más espontáneo, más afectado aparece [24].

Unamuno se halla en la más auténtica tradición española de Cervantes, en la literatura cervantina, en cuanto ésta implica una vida que vivifica su arte [25]. En este sentido, la vida concreta de Unamuno, especialmente la de 1924, es un quijotesco hacer salir de las casillas y, en suma, es una *imitatio* del Quijote, que quizá rebasa, en la práctica, al hombre Cervantes que no fuera comprometido y redimido plenamente por su arte [26].

A partir de Cervantes con su *Quijote*, la persona humana apareció en el arte literario:

> Desde entonces, una existencia humana podrá ser plenamente un tema para el arte literario si se siente en ella una voluntad creante de su total vivir, y la proyección en esa vida de un estímulo incitante, capaz de expandirla a su vez en una proyección poética, hecha y creada desde dentro de su experiencia vital [27].

Unamuno, en la misma línea de Cervantes, en quien el arte literario daba acogida a la persona humana, llega a la actitud vital de proclamación atrevida; desde la persona, faena poética también, renueva el arte literario volviendo a conjugar novela-vida en un sentido que Europa había sido incapaz de sospechar. Y toda la obra de Unamuno, especialmente la que estamos estudiando, está artísticamente construída para comprometer al lector. Es decir, como si se renovase algún impulso del español, que no hubiera sido declarado sino sólo artísticamente por Cervantes, el novelista Unamuno se lanza a excitar a los demás, declarándolo abiertamente y atrayéndose sobre sí, humanamente, lo que sólo en un terreno literario había atraído sobre sí Cervantes, según se percibe en el Quijote de Avellaneda [28]. Creo que esta es la última consecuencia del «vivir cervantinamente», que era un «dejarse labrar el alma por las saetas de todas las incitaciones», según dice Castro [29].

Unamuno aprovecha la metáfora del teatro de la vida, y

en ella se incluye—en su *dentro* y su *fuera*—, para, sobre ella, alzar la persona que se hace y se hace inmortal [30]. El artista y el hombre son, ahora, conscientes de ello [31]. En España y Europa, las circunstancias han ido variando, desde aquellas que hacían necesario el anonimato para la creación de una autobiografía literaria, de ficción, en el Lazarillo [32]—que ya constituye un anonimato distinto del propiamente medieval—, o que hacían necesario entrar disfrazado en la comedia —Lope—, hasta la necesidad antropológica de la auto-exposición de la existencia que se cumple en Unamuno [33].

Unamuno construye *Cómo se hace una novela* colocándose él en el centro de los distintos planos y las distintas estructuras de su obra, expuesto desde diversas perspectivas literarias y vitales, críticas y auto-críticas, a la introspección y extrospección simultánea. A la altura de los tiempos, Unamuno recoge la persona sin caer en el psicologismo, sin quedarse en la moderna desintegración de la personalidad reducida a un yo abstracto, y la *reintegra* a un mundo concreto, a sus relaciones esenciales, cumpliendo una necesidad del espíritu *contemporáneo* [34]. En este sentido, puede considerarse que el integralismo español pre-crítico se ha convertido en Unamuno, sin perder su peculiaridad, haciéndose cargo del hombre moderno, en una especie de *reintegralismo*. El hombre español contemporáneo encuentra en este español permanentemente desterrado, y que hace sus conquistas espirituales lejos de la corte, algo que entregar al mundo [35].

«Dificultad de existir» [36]. Las religiones lo venían diciendo y lo afirmó la revelación cristiana. Sólo una comodidad que es del mundo puede llevarnos a creer que Unamuno es una expresión del pesimismo filosófico contemporáneo y que una genial visión de la personalidad de España es pesimista. Y quizá si esta dificultad de existir no es otra de las verdades locas del cristianismo que, como la fe, la libertad, la justicia, anda huérfana y errante, tomada parcialmente y vuelta contra él, porque los cristianos no han sabido albergarla en su testimonio vital y se han instalado demasiado cómodamente en una aparente existencia cristiana.

En la misma línea de Cervantes, el creador de la novela, está Unamuno, el primer hombre contemporáneo. Cristianos

ambos. Y ambos conscientes 'en carne viva' de la dificultad de existir. De otra manera—perdóneseme invertir la profecía—, no existiría el *Quijote* de Cervantes—ni hubiérase plasmado el Quijote apócrifo de Avellaneda—ni existiría *Cómo se hace una novela*, la original autobiografía novelesca donde vuelven a darse la mano, conscientemente esta vez, el sentido y la forma del Quijote—vida y novela españolas—en la *poiesis* misma del hombre [37].

Vida y novela se identifican para expresar una nueva concepción del hombre y de la vida, prendida a las raíces de la existencia española. Desde *El Lazarillo*, en España se venía dando el fenómeno literario de no existir «un acontecimiento objetivo y concluso, sino una vida que, por el hecho de contarse, ha de permanecer necesariamente oscilante e inconclusa» [38]. La muerte de Don Quijote—su arrepentimiento, en parte obligado, pero con sentido propio—aparece «como una última afirmación de su independencia»; su muerte fué «real, personal, y por tanto irrevocable», para que no hubiera lugar a nuevas usurpaciones. Muere—y concluye la obra inevitablemente para prolongarse, viva e inconclusa, en el espíritu—bajo los supuestos espirituales y sociales del usurpador Avellaneda [39].

De esta *prolongación viva* del Quijote que muere para ser más él, nace la personalidad y obra de don Miguel de Unamuno. Dentro de la peculiaridad hispánica cabe la esperanza. Y en la dificultad de existir la esperanza se vigoriza e incrementa hasta rendir los frutos que alumbra el espíritu español siglo tras siglo y de persona en persona. Que su propia personalidad sea su vida y su muerte, que su grandeza misma pueda ser su miseria, que su utopía sea, o no, el logro real de su voluntad no es sino la arriesgada aventura del vivir. Sus grandes 'pecados' y sus grandes 'virtudes' sólo hablan, en la inquietud diaria, de las riquísimas *virtualidades* del espíritu español que no permiten, es claro, abandonar la íntima responsabilidad de la tarea histórica con la fácil deserción de la inconciencia. Irreductible capacidad de *hacerse* del español. Atravesando por los más duros momentos en que la negra presencia del espíritu de disolución se apodera de su volun-

tad nacional y de su sér personal bajo los más ordenados disfraces dosificadores, el hombre español reaparece, de tanto en tanto, *desviviéndose* en la historia, desviviendo la historia para revivirla en un nuevo y auténtico desvivirse, esperando a que pueda nacer sabe Dios qué sociedad hecha a la medida de su *persona* [40].

APENDICES

APENDICE PRIMERO

LA AGONIA DEL CRISTIANISMO

Unamuno escribió *La agonía del cristianismo* a petición de Couchoud [1]. Es posible que hasta el 22 de setiembre de 1924 no hubiese empezado a escribir la obra, según se puede suponer por la carta a Concepción que don Miguel fecha ese día. Es decir, comprometido, tuvo que escribir el libro cuando, como él mismo dice, se hallaba «presa de una verdadera fiebre espiritual y de una pesadilla de aguardo» [2]; es decir, durante la crisis que se ha estudiado en el análisis de *Cómo se hace una novela*. El libro era fruto de sus viejas inquietudes, pero también, en mayor grado, de sus angustias concretas de la época en que fué escrito, provocadas por la política y el catolicismo de España y Europa [3]. Puede considerarse a *La agonía del cristianismo* como fruto de un desequilibrio, de una violenta conmoción psíquica, porque tuvo que ser escrita en un período en el que Unamuno no hubiese escrito nada por propia voluntad. Obsérvese que, apenas terminado este libro, don Miguel inició *Cómo se hace una novela* y, escritas dos o tres cuartillas, tuvo que abandonar la tarea por varios meses.

En la soledad de aquellos días, el cristianismo se le aparecía a Unamuno no sólo como realidad fundamentalmente personal, sino exclusivamente individual. Esto aumentaba la dosis de una exposición de su personal experiencia antropológica que, sin embargo, en un momento caótico, nacía de una situación de violencia en la que Unamuno dejaba de ser él mismo. Y casi se puede decir que, escrito en *esos mo-*

mentos, el libro sólo nos sirve para ver un extremo de las dolencias que entonces lo acosaban brutalmente. Es el libro del cual menos 'doctrina', menos exposición integral, se puede extraer [4].

Frente al catolicismo español y universal de ese momento, que carecía todavía de flexibilidad para desligarse de compromisos políticos, comprometido él en una política de honda vivencia cristiana—anti-colonialista y anti-dictatorial—y lleno de remordimientos por haber huído de España, Unamuno trata de llegar a un cristianismo esencial. Pero lo desencarna de tal manera del mundo que resulta un contrasentido no por el carácter propio de 'escándalo' que debía tener, sino por la violenta y corrosiva amargura del autor. Unamuno declara explícitamente que siente «la política elevada a religión y la religión elevada a política»; pero también muestra, con una frase, su total desequilibrio: «El cristianismo mata a la civilización occidental, a la vez que ésta a aquél» [5]. Este juicio que, desde muchos ángulos, podría tener una buena dosis de realidad, dentro del libro aparece como señal inequívoca de su desesperación. En carta a Jacques Chevalier, escrita el 20 de febrero de 1925, Unamuno advertía con vivo dolor: «Un huracán de locura está soplando sobre Europa. Somos llevados por locos, por verdaderos locos. ¿Hasta cuándo?» Y a este mismo corresponsal escribía, el 2 de mayo de aquel año, que le entristecían el fascismo y anti-fascismo, el comunismo y anti-comunismo, «perfectamente convertibles». Decía: «Todo ello paganismo puro. Están buscando un dios—no a Dios—en las entrañas de la tierra, las de la hulla, donde se forjan los terremotos, y no quieren mirar al cielo de donde nos viene la luz» [6]. A su hija Salomé escribía el 15 de junio de 1926: «La enfermedad de toda Europa es tremenda, y a vosotros, mis hijos, os ha tocado entrar en una época de trágica prueba. Aun veréis algo más destructor que la guerra.» Por todas esas angustias históricas concretas, Unamuno trataba de definir al cristianismo, según confiesa: «agónicamente, polémicamente, en función de lucha. Acaso mejor determinar qué es lo que no es cristianismo» [7]. Este proceder, que no era precisamente el de sus 'inclusiones', sino el de las violentas *remociones*,

lo obliga a quedarse casi solo con las *negaciones* que nunca, en verdad, se le habían impuesto de esa manera.

No defiendo a Unamuno, expongo. Obsérvese que las interrogantes—aguijones de duda y sinceridad—que cruzaban, por ejemplo, su *Del sentimiento trágico de la vida* se convierten en esta obra en enunciados negativos. ¿Reproducía entonces «en forma más concreta, y, por más improvisada, más densa y más cálida», mucho de lo que había expuesto en la obra de 1912? [8]. Creo que no. Por el camino que le abría su angustia, don Miguel llegaba a verdaderas contradicciones, en las que retorcía angustiadamente cada uno de los términos opuestos y caía en un impotente masoquismo. Pueden registrar muchos ejemplos hasta quienes, como yo, no creen en las contradicciones de Unamuno. Confrontando sus declaraciones sobre su lucha, Pascal y las etimologías de *dubitare* y *scepsis* [9], se advierte que, ahogado por las dudas, Unamuno no logra 'avanzar' por entre las antinomias como, heroicamente, lo hacía siempre el típico Unamuno activo. En *La agonía del cristianismo* vive preso del marasmo y la angustia. Su arsenal de ideas estaba en la *exégesis* de la época que, como intelectual, debía tener en cuenta, aunque—siempre él—dejaba una salida para su querer creer señalando: «Si es que la exégesis y la honradez se compadecen» [10].

Unamuno ya meditaba sobre Abisag en junio de 1920 [11] y prometía en aquel año un libro para desarrollar el tema *Abisag, la sunamita* [12], especie de segunda parte *Del sentimiento trágico de la vida*, según escribía a Ricardo Rojas el 23 de noviembre de 1922 [13]. Así, pues, ese hermoso capítulo de sabor místico, que expresa el Silencio de Dios y la resignación activa del alma que quiere *resucitar a Dios*, no pertenece propiamente a 1924. Entre los papeles de preparación de esa obra, había uno que decía lo siguiente: «Mi alma ha renunciado a tener hijos para calentar al catolicismo y éste me toma por otro.» ¿Qué obra se ha perdido gracias a las desgracias españolas de esos años? Pero el capítulo, aunque el intento quedó reducido en *La agonía del cristianismo*, es de «meterótica, mística» [14], a pesar de integrar dicha obra y de haber sido redactado definitivamen-

te, quizá, en 1924. Sin embargo, asoma en algún instante la tragedia del momento con violento impulso cuando Unamuno piensa que Abisag puede comprometerse con Adonías y vivir al margen de sus luchas con Salomón, vivir recordando a su primer amor, el único, David [15].

Obsérvese también que parece como si el capítulo sobre Abisag engendrase, en la composición del libro, el VI, sobre la virilidad de la fe, donde el desesperado Unamuno de aquel período logra—con el *amor*, oponiéndose a la *gana* española—deslindar hermosamente los dos momentos de la fe que ya había deslindado en 1897. Aprovechando la frase evangélica «Creo, socorre mi incredulidad», distingue: *Creo* representa el aspecto viril, voluntario humano, el *querer creer* —que otras veces Unamuno consideraba gracia ya—y la petición de socorro representa el aspecto femenino, de expectativa de la gracia [16]. Y en ese capítulo aflora también todo su hondo fervor mariano de siempre, coincidiendo con uno de sus momentos de angustia en los que solía recurrir a María, «madre de la fe por virginidad» [17]. Y al final del capítulo, en esas frases angustiadas, escritas casi sin ilación, parece que se vislumbra una sospecha suya de haber recibido la gracia de la fe, sospecha que Unamuno trata de conjugar con su noche oscura permanente, con el Silencio con que Dios respondía a su querer creer [18].

Obsérvese que, inmediatamente después de este capítulo, desde el VII, la desesperación se renueva y se expresa con un título significativo que alude al momento histórico y a sus angustias: *El supuesto cristianismo social.* Pero repárese que también *La fe pascaliana* es un trabajo anterior a 1924, publicado en abril-junio de 1923 [19], aunque en ese año recibe una ampliación.

No puede desconocer, sin embargo, que Unamuno vuelve a elevarse sobre su angustia, con un destello de esperanza ligado al tema de la humildad, a la feminidad, a la gracia y a María, en el momento en que, tras describir los homenajes de los hombres—política y guerra—al *Soldado desconocido*, se detiene en la oración soledosa de la madre creyente que se queda con la viva esperanza religiosa de la inmortalidad de su hijo [20].

También es necesario observar el final de la obra hecho casi todo él de frases sueltas, casi sin ilación alguna, que resultan herméticas. El total agotamiento de don Miguel es patente. Debió terminar la obra hacia el 13 de diciembre de 1924 [21]. Couchoud le agradece en carta del 21 de aquel mes el envío del manuscrito. Sin embargo, el 28 de diciembre de 1924, don Miguel ofrecía, en carta a Cassou, llevar «el capítulo que faltaba».

Hechas las observaciones históricas estructurales, queda por preguntarse cuál era la tragedia que Unamuno vivía en aquel momento. Su tragedia personal creo que se resume en el siguiente texto:

> Pensé que para un verdadero cristiano—si es que un cristiano verdadero es posible en la vida civil—toda cuestión, política o lo que sea, debe concebirse, tratarse y resolverse en su relación con el interés individual de la salvación eterna, de la eternidad. ¿Y si perece la patria? La patria de un cristiano no es de este mundo. Un cristiano debe sacrificar la patria a la verdad [22].

Esto lo hacía pensar en la tragedia del *monje de espíritu*, del ciudadano religioso [22]. Recordando las problemáticas que hemos venido presentando en este trabajo, es fácil entender, dentro de la política del momento y, sobre todo, dentro de su concepción de la patria y su concepción de la política religiosa, la dolorosa angustia expresada en el texto.

Es cierto. Su desesperación nace de una auténtica vivencia del cristianismo, de un ponerse en problema a sí mismo como cristiano y de su noche oscura en la cual trata de hallar una solución generosa. Lo lamentable es que la angustia haya vencido su desesperada esperanza hasta convertir en enunciados negativos lo que eran datos del problema que vivía. Es lástima que haya tenido que escribir el libro en ese estado de angustia. Este libro, incluído en el *Indice* por la Suprema Congregación del Santo Oficio en 1957, traiciona el pensamiento de Unamuno. Naturalmente, puede aprovecharse muchas de sus frases para ordenarlas en el sentido general que se desprende de su obra, pero es necesario reconocer que están eslabonadas en un conjunto amargo. *La agonía del cristianismo*, en un grado infinitamente

mayor que otras obras, no puede ser tomada para elaborar un acercamiento al pensamiento de Unamuno sin un previo análisis particular y exhaustivo de ella misma como obra literaria que tiene una historia y unas características propias. Con este apéndice creo que colaboro en dicha tarea previa [24].

APENDICE SEGUNDO

SOBRE EL PROBLEMA DEL «OTRO»

a) En el escenario de la conciencia

Cuando la crítica científica empezaba a ponerse de acuerdo sobre algunos de los valores de Unamuno, vislumbrando unos cuantos puntos capitales cuyos límites y alcances se discutían, aparecieron las investigaciones de Antonio Sánchez Barbudo para demostrar, con su aportación histórica sobre la crisis de 1897, que la crítica se había alzado sobre un conocimiento bastante deficiente del autor. De otro lado, su aportación interpretativa fué una incursión en los *yos* de Unamuno y en el misterio del *otro*, con planteamientos que desvalorizaron casi toda la investigación anterior a él, salvo las sólidas observaciones de García Bacca que escapaban, bien asentadas sobre sí mismas, a toda renovación historiográfica. El Unamuno *conocido* resultaba ser precisamente un *farsante*. Basta leer los trabajos de Sánchez Barbudo, aunque se los declare falsos por convencimiento *a priori* —que no es propiamente buena base del conocimiento científico—, para que en el espíritu del investigador quede marcada una orientación crítica. Este aserto es de fácil comprobación al leer los ensayos críticos recientes.

Ahora bien. Como he ido probando con distintos trabajos, el Unamuno histórico no era lo suficientemente conocido. *Era casi desconocido*. Esto obliga a sospechar que la crítica desconocía en gran medida la auténtica problemática de Unamuno. La necesidad científica de hacerme cargo de la crítica de Sánchez Barbudo—de la que hasta hoy nadie

se había hecho cargo seriamente—me ha llevado a insistir sobre la historia de Unamuno y a empezar a revelar que también los trabajos del citado profesor resultaban limitados por un desconocimiento del Unamuno histórico. Si bien había ampliado la historia de Unamuno, tanto como para desvalorizar las fáciles interpretaciones anteriores, no había insistido lo suficiente y científicamente necesario en la historia de don Miguel que guardaba, para muchos, sorpresas insospechadas. Además, la interpretación del profesor Sánchez Barbudo estaba ganada por un esquematismo peligroso que atentaba contra la integridad de la figura de Unamuno. Muchas veces la labor histórica se cristaliza necesariamente en una nueva interpretación que debe superar a las anteriores, asentadas sobre conocimientos insuficientes. He sentido, por ello, la necesidad de reinterpretar a Unamuno frente a la inteligentísima esquematización de Sánchez Barbudo que, en líneas generales, ha sido aceptada por la crítica, sorprendida en sus deficiencias, y por las nuevas aventuras críticas, que no se habían atrevido a revisar una a una las pruebas y uno a uno los supuestos interpretativos del descubridor de la crisis de 1897.

La personalidad de Unamuno es un desarrollo histórico que no se puede encerrar en esquematismos apresurados, dado el material con que se cuenta y dado el nuevo que empiezo a dar a conocer, consciente del que falta aún por conocerse. Después de un largo estudio, que en su oportunidad daré a conocer, me atrevo a proponer la necesidad de estudiar metódicamente *el teatro de la conciencia* de Unamuno, revelación que el mismo autor, en su valiosísimo afán incomprendido de descubrirse antropológicamente, nos ha entregado. En ese teatro de la conciencia, vertiente interna del teatro de la vida, metáfora fundamental del pensamiento unamuniano—con anverso y reverso según la peculiaridad hispánica—, se hallan los problemas más interesantes y vivos de su personalidad. Entre ellos, entre sus múltiples *yos*, el problema del *otro*. No se puede aislar ningún aspecto de esta personalidad sin conocer ni atender al conjunto dentro del cual funciona. Un error de esta naturaleza, que es peligroso en toda investigación, en la personalidad angustiosa-

mente 'dividida' de Unamuno—división que nace históricamente de un problema religioso—, *niega toda posibilidad de asomarse siquiera a su verdadera personalidad* [1].

Se ha planteado el problema del «otro» en Unamuno. Esa formulación en singular no es sino consecuencia de una abstracción de la que no se puede prescindir. Con ese título, para que sea exacto, debe querer decirse los *otros*. La personalidad de Unamuno está llena de *otros*. Debe precisarse, además, que el *otro* tiene muchos sentidos específicos, aunque relacionados. El *otro* es ante todo una perspectiva. Y es difícil el análisis sobre un pronombre indefinido que juega en múltiples perspectivas. Es decir, entre los múltiples yos de Unamuno hay muchas perspectivas específicas. Todo esquematismo pre-crítico confunde las perspectivas, pone en peligro la comprensión de la personalidad de Unamuno e incurre casi necesariamente en una acusación de insinceridad.

En este apéndice, de todos los tipos de *yos* nacidos en las relaciones del hombre concreto con los demás, consigo mismo y con Dios—y sus múltiples inter-relaciones—, escojo únicamente una especie: la que nace en las perspectivas históricas. Estos *yos* son los que llamo *vital-históricos*, y son ellos los que, en definitiva, fundan todas las otras especies de *yos*. Me interesa, sobre todo, deslindar las relaciones del yo de la infancia, del yo de la juventud y del yo de la madurez de Unamuno en cuanto devenir histórico—su *unidad*—y en cuanto problema más allá de lo histórico—su *continuidad*—, tal como lo había vivido y planteado don Miguel. Mi enfoque está centrado sobre la necesidad de entender la crisis de 1924 de la cual nace el drama *El Otro*. Es de veras lamentable que, esbozada la riquísima problemática en líneas anteriores—sobre la que daré a conocer un estudio—, debido al estado de la cuestión, en este lugar deba ofrecer una exposición parcial y que sólo deba preguntarme quién es el *otro* en 1924 y quién es el *muerto*. Me daré por satisfecho si logro acabar con la fácil dicotomía del *yo íntimo*—ateo convencido—y *yo externo*—literato pseudo-religioso, de temática hueca, insincero y farsante.

b) El niño muerto

Según se desprende de una atenta revisión de la obra de Unamuno, el *muerto* permanentemente recordado, a quien se trata de resucitar, es el *niño* de la fe religiosa y la poesía creadora. Casi no hay año en que no se encuentre, después de 1891, la evocación apasionada de la niñez. Y en las horas claves de Unamuno esta evocación se torna desesperadamente ansiosa. Para la época estudiada, basta citar unos cuantos textos claros y precisos, entre otros muchos, sobre quién es el muerto. Don Miguel escribía: «al pobre niño le enterró el adulto» [2]. Y obsérvese que el muerto, el 'náufrago' de la vida que espera a Unamuno en el puerto final, es el niño, el creyente y el poeta inmortal [3]. El *yo* de la juventud de Unamuno, el Unamuno que históricamente no pudo dejar de incurrir en el ateísmo, *yo* que muy pocas veces recuerda y al que no trata de resucitar, es el asesino del niño. Es el hombre maduro ya el que, tras la experiencia de 1897, tiene la conciencia de la culpabilidad, se sabe asesino y víctima, joven asesino y niño víctima. Este es el *otro*—uno de los tantos, naturalmente—que vive la tragedia, el misterio trágico de la personalidad. Unamuno ha adquirido históricamente, en 1897, conciencia de su personalidad dividida, de los *yos* que mueren y que se constituyen en yos *ex-futuros*. Esta es la conciencia de la discontinuidad, de la muerte. La personalidad es el pavoroso misterio de la muerte continua de *yos*—suicidio permanente de la historia—, muerte sobre la que Unamuno trata de tender una unidad salvadora. Difícil intento en la personalidad dividida de Unamuno. Unamuno es el fervoroso niño y adolescente, el joven ateo, el hombre que 'quiere creer' e implora la gracia; a partir de estos *yos*, es el sentimental-imaginativo, es el racionalista, es el que quiere creer cordialmente, y, además, es el activo, el contemplativo y tantas otras variedades. Unamuno busca desesperadamente ser *uno* en la vida concreta terrestre, *unidad* viviente que postule la *continuidad*, que alcance la inmortalidad. Por ello Unamuno trata de resucitar al niño, el de la fe, y conservar la razón humana—luchando contra la his-

tórica que asimiló—del joven intelectual en el hombre maduro. Por ello vivió permanentemente esperando la gracia en heroica y activa expectación. No hay otra manera acertada de plantear el problema de la personalidad de Unamuno ni de entenderlo tal como él lo revelaba [4].

El *misterio* de la personalidad es un misterio religioso, y, por religioso, metafísico. El *otro*, verdugo y víctima [5], torturado por no ser siempre «uno y el mismo» [6], dice: «Y cosa tremenda no poder ser uno, uno, siempre uno y el mismo... ¡Nacer solo para morir solo! ¡Morir solo, solo, solo!... Tener que morir con otro, con el otro, con los otros...» [7]. Unamuno, verdugo y víctima, quiere encontrar al niño, entregarlo a Dios. Entregar, según precisa: «el que en mí pusiste cuando yo era niño» [8].

Don Quijote había simbolizado para Unamuno, entre otras cosas, el afán de *fama humana*. Por lo menos así juzgaba Unamuno cuando escribía, conmovido por su crisis, en junio de 1898 a Federico Urales: «Usted parece lamentar el que después de haber andado yo ejerciendo de Don Quijote haya empezado a descubrir en mi interior a mi Alonso el Bueno, al que vivificaba las locuras de aquél» [9]. Esto quiere decir que, principalmente tras su crisis de 1897, don Miguel considera a Alonso el creyente, sosegado y pacífico, en relación con su *yo* de niño y no en relación con el *yo* ateo de su juventud. Pero Don Quijote, redimido desde Alonso el Bueno, pronto va a simbolizar, esta vez ya definitivamente, el *yo* de la madurez que trata de conquistar la inmortalidad con el desarrollo de una heroica moral de batalla. Desde esta moral de batalla, cuyas crisis son continuas, aunque sólo algunas de éstas graves, se explica el comentario constante del *abismático* pasaje del encuentro de Don Quijote con las imágenes de los santos en el capítulo LVIII de la segunda parte, que ya había comentado Unamuno en el período de su prolongado esfuerzo de la antesala de la crisis de 1897.

Así, Unamuno podía escribir a Cassou el 3 de noviembre de 1926 que don Alonso, el cuerdo, era el esencial y Don Quijote, el loco, era el existencial. Así se complementaban, en la realidad y en el símbolo, dos aspectos de una misma personalidad. De esta manera, se puede entender *La última*

querella de Don Quijote que aparece en el *Cancionero*. Allí el donquijotesco Unamuno declara que Alonso el Bueno es *su mejor yo;* pregunta al yo que fué, al cuerdo, si lo *recordará*. Unamuno, sabiéndose Quijote, lamenta que el caballero esté «preso del sendero / en que se metió»—en la quiebra histórica que lo angustia—; desde sus angustias históricas, ruega a Dios—«Tú, el gran Tú que nos hiciste»—que mire por su tristeza porque su «aventura es desventura, / sueño de vivir», y, dolido, piensa que ya es tarde para despertar [10]. Este es el Caballero, triste hasta la muerte, en su noche oscura.

c) El Otro

En *Cómo se hace una novela*, según se ha visto, también aparece el tema de los yos y el problema del otro. Parece como si el *otro* entrañase un peligro de falsificación. Y lo entraña dentro de una situación muy concreta que ya se ha analizado.

En los momentos de crisis, en la soledad, don Miguel siente el doloroso problema de la personalidad; temía a aquel *otro* del que, tomándolo de Anatole France, decía que le hacía horrible la soledad [11]. Lejos de los demás que son sus otros yos desarrollados históricamente, le atormentaba la tragedia de la *ex-futuridad*, lo que pudo haber sido, pues la historia personal está tejida de yos *ex-futuros* [12]. Reflexionaba sobre la dolorosa realización histórica en la que había realizado unas posibilidades, frustrando otras en el acto mismo del proyecto y la elección. Y, sobre todo, ante el fracaso histórico de las posibilidades realizadas, sobrevenía la auto-crítica y el *deshacer* mentalmente, con angustia, la historia. Desde otro punto de vista hemos vuelto a la crisis de 1924 y al estado de marasmo que Unamuno sufrió en ella. Con la acción u omisión de un acto se mataba a un hombre posible. De allí nacían los remordimientos en las horas difíciles: «Ya que el hombre íntimo, el eterno, es hijo de sus obras. Y sus obras de él y aquí está el trágico círculo vicioso de la conciencia», escribía Unamuno en 1923 en su artículo inédito *Nuestros yos ex-futuros* [13].

El drama *El Otro* fué escrito en 1926 [14]. Precisamos nosotros que hacia la primavera, de abril a junio de aquel año, según escribía a Romara Navarro el 10 de enero de 1927. Comparándolo con otro drama, Unamuno aclaraba a Cassou, en carta de 3-XI-26: «Es más tragedia.» *El Otro* le había brotado, según su propia afirmación, de la *obsesión* «del misterio—no problema—de la personalidad» [15]. Era exacta su matización de que con el drama quería «salir de la obsesión de ser uno en otro y que se revuelve en el miedo de no ser nadie» [16]. Unamuno confesaba en 1935: «¡Cómo me ha perseguido y me persigue este otro! Basta ver mi tragedia *El Otro*» [17]. El drama, por lo tanto, nace de la crisis de 1924 y cabe preguntarse en qué medida nació de la impresión que sufrió con el entierro del niño Yago de Luna [18]. Pero, indudablemente, la preocupación era viejísima. Aquí se presentará la historia de esta preocupación sólo en la medida en que sirva para comprender la crisis de 1924.

En la carta que escribe a *Clarín* el 9 de mayo de 1900, don Miguel se presenta a sí mismo como víctima de sí propio, como un *heautontimoroumenos*. Explicaba al corresponsal su lucha por ser mejor, aunque creaba una oposición *literaria* entre *gloria* y *fe* sin presentar la justa articulación de ambas aspiraciones que es posible reconstruir a base de otros documentos epistolares de la época y de otras cartas a *Clarín* [19]. Dentro de los límites de esta misma literarización puede considerarse el relato *Una visita al viejo poeta* [20], donde Unamuno presenta el peligro de que el yo externo, impuesto por los demás, pueda ahogar al íntimo.

El ser *víctima de sí mismo* aparece como tema de *Artemio, Heautontimoroumenos,* publicado en 1918, donde reaparecen los dos *yos* clásicos, el religioso y el mundano. El mundano es caracterizado como el cínico, externo, público, arribista, eficacista, mientras el religioso es el hipócrita, el de los escrúpulos morales; el primero es considerado el egoísta y el segundo el teísta. Ambos se recriminan los fracasos y ambos, envidiándose el uno al otro, se hacen malos en una mezcla demoníaca [21]. Pero la maldad de los dos va a adquirir un matiz más trágico, un giro real, de muerte, al parecer bajo el relato bíblico de Abel y Caín, disputa que Unamuno con-

cebía como una lucha de *personalidad,* de *representación,* de ser recibido en la memoria de Dios [22].

La fuente más directa de *El Otro* se encuentra en el relato *El que se enterró,* fechado en enero de 1908 [23]. En este relato se ofrece un caso de 'metafísica experimental' [24]. El personaje, después de su experiencia de haber vivido su propia muerte, afirma que él no ha cambiado, sino que han cambiado todos los demás, y confiesa que los mira con otro sentimiento. Sin embargo, a pesar de las similitudes con el relato del personaje central de *El Otro,* el muerto todavía no había llegado a cobrar personalidad propia. El símbolo está más del lado del desdoblamiento psicológico, de la experiencia del anonadamiento ante el espejo que ya hemos estudiado. La verdadera 'metafísica experimental' aparecerá en el simbolismo existencial del drama.

Ahora bien. Cabe todavía volver al plano real de los yos *vital-históricos* de que hemos hablado. Dentro de la concepción de Unamuno, el criminal es Caín, pero Abel se jactaba de su gracia. Enlazados los temas del espejo, de los mellizos y del crimen, tenemos que acudir a 1897 para hallar la raíz histórica de la que parte el fenómeno. Tras la crisis religiosa de aquel año, conforme fué pasando el tiempo y la gracia parecía no llegar, Unamuno fué cobrando una mayor conciencia de haber muerto al niño, al creyente y poeta. Y si la crisis de 1897 le proporcionó a Unamuno la conciencia de que había muerto para el mundo, de que estaba más allá de su descreimiento—de que era *otro*— [25], los años subsiguientes, en los que el *otro* no logra dar unidad con su 'querer creer' a su persona, le van revelando en qué medida es asesino y víctima. Don Miguel cobra conciencia de la medida en que está amenazado por la muerte—la muerte del niño principalmente, y, también, la del joven—, la muerte que asecha al ser humano desde dentro. En alguna medida, el *otro* es ya un *muerto.* El *otro* participa, por su voluntad de creer, del yo muerto de la infancia—*víctima*—y, por su incapacidad para creer, del asesino yo de la juventud—verdugo—. Pero resulta que también el *otro* 'mata' con su voluntad de creer, impulsado por la víctima, al asesino. Y Una-

muno tiene la terrible sospecha de que tras esas muertes, sin la ayuda de Dios, no es nadie.

Hemos llegado, más allá de nuestra intención, al punto en donde ya se puede atisbar la auténtica angustia existencial que sufría don Miguel de Unamuno. Sólo confesaremos nuestro convencimiento de que estamos frente a una realidad mucho más seria que aquella que en Europa se ha venido denominando así.

En 1924-25, ante su fracaso, vacilante su 'moral de batalla', estalla la *vis* dramática del problema para dar como fruto, expresando el teatro interior, el drama *El Otro* en 1926. El Otro está loco—*ex-siste*, según se ha visto—y lleva dentro de sí a un muerto [26]. Damiana, la vida, proclama que la vida continúa sobre las muertes [27], sobre la guerra misma. En la terrible tortura se apela al olvido y al perdón. Se prefiere el 'no verse', el 'vivir a oscuras'; el ama recomienda al otro que, olvidando, sea 'él mismo' [28]. No se sabe en definitiva quién es el *otro*, ni quién es el *muerto* [29] en el agobiante dolor de sentirse verdugo y víctima y en la realidad dolorosa de no encontrar, a pesar del heroico 'querer creer', una *unidad* salvadora que postule la *continuidad*, la inmortalidad. Sólo la *gracia*, que Dios obsequia, podía calmar esta justificada angustia. Don Miguel apela a la caridad, virtud que se sobrepone a la rebeldía, para no seguir escudriñando en la dolorosa realidad que parece no ofrecer solución y que, en la soberbia humana, puede producir la blasfemia: «*Unamuno no sabe quién es* [...] ¡Perdonémonos los unos a los otros para que Dios nos perdone a todos!» [30]. El Otro, brutalmente dividido, se odia y sufre revelando el dolor de Unamuno. Y don Miguel trata de superar sus dolores apelando a la caridad para consigo mismo, para cada uno de sus yos, y reclamando la misericordia de Dios por boca del Ama [31].

Esa caridad, que es también gracia, ofrecía a Unamuno alguna fortaleza, le prestaba la necesaria resistencia para su extremada tensión, dolorosamente mantenida por su heroico espíritu religioso.

d) En la posible solución

Unamuno, tras declarar temor a escuchar su voz grabada, se pregunta si, siendo posible que se oyese a sí mismo desde fuera—¿por algún medio más personal?—, no le sonaría «alguna vez a otro». Inmediatamente aparece su preocupación por el *otro*. Y no sabemos si añadiendo un matiz a su pregunta, o encarándose a la primera pregunta, conjugando indudablemente la voz íntima y el susurro divino, escribe:

> ¿Al otro? El susurro divino de que hablan las Escrituras, la voz de Dios, nos sale de dentro, de lo más dentro, del adentro de nuestro más adentro. Es como oír en el silencio de la noche recogida lo que nos dice el latido de nuestro propio corazón. ¿O no, procede acaso, de nuestro yo de más dentro de dentro, de nuestro tras-yo, del yo eterno, de lo que Kant llamaría nuestro *nóumeno?* ¿Del que dormirá con voluntad de dormir eternamente? [32].

Años más tarde, en 1934, escribe don Miguel en *Autenticidad:*

> ¡Ser conocido por Dios, por el Hacedor, ser soñado por el Supremo Soñador, ser el real Juan, el Juan ideal, el Juan arquetípico, el Juan auténtico! ¿Y no será este Juan ideal y real a la vez, de la realidad ideal, este Juan íntimo y auténtico, un matador de sí mismo? ¿No se estará matando ese que es, autenticando? [33].

Obsérvese que en este texto de 1934 don Miguel admite el yo ideal de sí mismo, que en *Una visita al viejo poeta* [34] había sido rechazado como representación egoísta ante el mundo, y al yo real, gracias al amor, como un *yo* en Dios. Es decir, ha vencido la oposición *literaria* con que había desconectado el proyecto imaginativo personal de la 'moral de batalla' postulatoria de Dios. La oposición literaria traicionaba la real e íntima dependencia nacida desde 1897. Este yo íntimo, el que quiere creer, es el verdadero *heautontimoroumenos*. Así, Unamuno ofrece una luz clara sobre

quién era el que 'predicaba' en aquella carta a Clarín y en el cuento *Artemio, heautontimoroumenos* de 1918. Y se puede entender cuál era el verdadero sentido de su *crimen* si se comprende que el *muerto* llorado era el niño y que el criminal de éste era el yo de la juventud, al que el *otro* mataba en la tensión de su 'querer creer'.

APENDICE TERCERO

EL HERMANO JUAN O EL MUNDO ES TEATRO

El Hermano Juan es, según aparece en el segundo título, la más hermosa expresión de la metáfora el teatro de la vida. Unamuno insiste literariamente en la vieja verdad que revela la metáfora. Es cierto que aquello que en esta 'vieja comedia nueva' es realización había sido teoría en la novela *Amor y Pedagogía*—donde también estaba el germen de la rebeldía novelesca de *Niebla*—y una formulación subyacente en el drama *Soledad*.

Esta obra fué escrita en Hendaya, posiblemente en la segunda mitad del año 1927, según podemos sospechar por las cartas de don Miguel a Concepción de 11 y 30 de octubre de aquel año. Por la carta que Unamuno escribe a E. Giménez Caballero el 16 de marzo es posible pensar que ya entonces empezaba a madurar la idea del drama y, quizá, el propósito de escribirlo:

> Pero quiero dejar lo que le diría—es tanto!—sobre su Don Juan y sobre el mío, porque también yo le tengo, es decir, tengo mi concepto—no muy claro ¡la verdad!—del Burlador de Sevilla. Nunca me ha interesado como Don Quijote.

Sin embargo, no sabemos exactamente cuándo cesó el desprecio que Unamuno sentía por Don Juan, a quien dejó de considerar el triste caso biológico, patológico, para tomarlo por su dimensión biográfica. Este cambio de enfoque era difícil, pero imprescindible para llegar al Don Juan símbolo unamuniano de la representación escénica de la vida. En abril de 1915—dentro de la época de su anti-

germanismo—lo consideraba superior a Fausto en el artículo *Sobre el paganismo de Goethe* [1]. En 1923, en *Pirandello y yo,* Unamuno reconocía una personalidad propia a Don Juan y lo citaba, en *San Quijote de la Mancha,* entre los seis grandes hombres de la historia española [2].

Unamuno quería fundir en su Don Juan, según aparece escrito a lápiz en la primera página del manuscrito de la obra, a Don Quijote, Segismundo, don Alvaro, Fausto y Hamlet. Véase cómo une Unamuno, en el *Prólogo* de la obra, el «¡Yo sé quién soy!» de Don Quijote con el «¡Yo sé lo que represento! ¡Yo sé qué represento!», que supone en labios de Don Juan (p. 11); obsérvese también, en la carta que escribe a Manuel Gálvez el 15 de abril de 1928, cómo se asimila, como antes a Don Quijote, al Don Juan que crea: «Sé que piso tablado; sé que represento y lo que represento» [3]. Un sentido mucho más hondo tiene la confesión a José María Quiroga en carta de 16 de junio de 1934, cuando estaba escribiendo el *Prólogo* de la obra, refiriéndose a sus soledades tras la muerte de Concepción: «Empiezo a descubrir lo que había en mí de Don Juan y lo que de Don Juan había en Don Quijote.» Don Miguel sentía la dolorosa ausencia de su espejo de eternidad. Sin embargo, no debe olvidarse que hacía mucho tiempo que Unamuno se había sentido *Don Juan de las ideas* en el *Rosario de sonetos líricos*, reconociendo su ideoclastia y no con un sentido de desprecio por sí mismo como supone Sánchez Barbudo. Tampoco la revalorización de Don Juan supone una justificación del donjuanismo, de la farsa de Unamuno, sino un proceso de simbolización por el cual Don Juan se convierte de 'caso patológico' en auténtico representante [4]. La vida es sueño, afirmación de Segismundo, es metáfora que estaba siempre en la raíz de la creación de la vida, en la identificación crear-soñar. La tremenda fuerza del destino, la huída del mundo y el trágico compromiso con él, un doloroso sentimiento de culpa y la desesperación final de don Alvaro, que aparecen en el drama romántico del duque de Rivas, viven en *El Hermano Juan* [5]. Recuérdese que uno de los otros yos de Juan era Fausto, que en un plano autobiográfico simboliza el yo cientificista de Unamuno *(HnoJ.*, Act. 3.°, Esc. II, p. 154).

Nos preguntamos en qué medida Fausto, aquel yo, era quien incrementaba el diabolismo y la rebeldía del Hermano Juan. La duda de Hamlet, tomada desde la típica actitud unamuniana de duda de sí mismo y del valor de su acción, estaba también presente. También, naturalmente, encontraba en la obra de Shakespeare afirmaciones teatrales.

Nacido tras *El Otro*, un drama en el que se escenificaba el drama del teatro interior de la conciencia, puede decirse que, en cierta manera, *El Hermano Juan* es la manifestación de la vertiente externa del teatro de la vida. Obsérvese que, en un terreno más exterior, más circunstanciado, aparecen más evidentemente en las 'reencarnaciones' de Juan los yos históricos de Unamuno; en el drama aparece, además del recuerdo de la niñez, el Fausto que fué, es decir, el yo cientificista de Unamuno, mejor, el yo de su juventud.

Veamos cómo concibe Unamuno a Don Juan, cómo explica el Don Juan que ha creado. Escribe en el *Prólogo* de la obra:

> Porque toda la grandeza ideal, toda la realidad universal y eterna, esto es: histórica, de Don Juan Tenorio consiste en que es el personaje más eminentemente teatral, representativo, histórico, en que está siempre representando, es decir, representándose a sí mismo. Siempre queriéndose. Queriéndose a sí mismo y no a sus queridas. Lo material, lo biológico, desaparece junto a esto. La biología desaparece junto a la biografía, la materia junto al espíritu (pp. 10-11).

Don Miguel ha concebido—creado y entendido—a Don Juan desde su preocupación por la personalidad, por el ser y el representarse. Decía Unamuno que la «verdadera escenificación, realización histórica, del personaje de ficción», sería que éste afirmase «que él y con él el teatro todo es ficción y es ficción todo, todo teatro, y lo son los espectadores mismos», que el único real es él *(Pról.*, p. 10) [6]. Estas afirmaciones, surgidas a propósito de la posible escenificación de *Niebla*, evidentemente están referidas a la técnica y al sentido con que don Miguel había escrito su drama.

El Hermano Juan está realizado con singular acierto técnico para revelar su mensaje y comprometer al lector. Don Miguel, posiblemente determinado a no hacer pirandellismo,

con gran acierto se mantiene dentro del escenario. Aunque, desde él, involucre al público, guardando aparentes distancias, desde las que el público no deja de ser un público real, puesto que, comprometido con la obra, está desempeñando su *papel*, ni el escenario deja de ser un escenario real, donde el personaje y el autor desempeñan el suyo comprometiendo al público. Una poderosa conciencia metafórica no necesita romper desde fuera el marco de la ficción, porque ha conseguido anularlo imponiéndose desde dentro. Los postulados de Unamuno sobre el ente de ficción son anteriores a los similares de Pirandello; filosóficamente aparecían casi desde que empezó a filosofar y como concepción literaria desde sus primeras obras, especialmente su *Vida de Don Quijote y Sancho* y *Niebla*. Don Miguel, que había roto el marco de la ficción en su novela *Niebla*, quizá limitado por la producción de Pirandello, no se atrevió a romperlo en el teatro. A Unamuno le había bastado con retomar, desde su propio nivel histórico, la comedia española clásica de Lope y Calderón, las rupturas de la ficción—internas, por supuesto—de aquél y los grandes desarrollos metafóricos del *teatro del mundo* y de *la vida es sueño* de éste, de tal forma que el representante Juan pudiese contagiar a todos los otros personajes y al público la metáfora fundamental de su concepción del mundo.

Don Juan, el auténtico representante, que sabe muy bien que la vida es teatro, que él se representa a sí mismo en el escenario del mundo, va marcando los pasos del desarrollo de la obra que es su vida con la indicación de los cambios de escena, con la declaración de la técnica teatral y con la afirmación de la verdad del teatro, a la manera de Lope y Calderón. El drama presenta la doble vertiente de la comedia: la vida es comedia y es Comedia Divina *(HnoJ.*, Act. 3.°, Esc. II, p. 147). Juan reprocha al Divino Empresario—director de la comedia—la falta de técnica, desde un plano concreto de burla unamuniana a los profesionales del teatro y con un cierto sentido de rebeldía del ser abandonado de la mano de Dios, manifiesto en la obra (Act. 1.°, Esc. VI, p. 76).

Frente a Antonio, contestando a sus reproches, Juan pro-

clama que él vive del público y en el público, que eso es lo que le da humanidad y que hay que conducirse en la calle como en la escena. Concluye: «¡Todo es arte! Y más el vivir.» (Act. 2.°, Esc. V, pp. 132-133.) En el tercer acto, el Hermano Juan confiesa al Padre Teófilo que «hay que apurar el papel hasta la muerte y aun más allá si cabe, so pena de olvido.» (Esc. X, p. 198.) El Padre Teófilo exclama desde el fondo del escenario: «El mundo es teatro», y Don Juan, en primer plano, proclama que «hay que hacerse... y hacerse uno al mundo... al teatro.» (Esc. IX, pp. 184-186.) Antonio—el psiquiatra con quien Unamuno desarrolla la crítica a Juan, la acostumbrada autocrítica—termina proclamando que «el teatro es la primera de las verdades... la más verdadera... no la que se ve, sino la que se hace» (Esc. XI, p. 210). En la última escena de la obra, muerto ya el Hermano Juan, Inés lo declara inmortal; como el teatro, añade el Padre Teófilo. El Padre Teófilo recita la despedida que constituye una reafirmación del más hondo sentido de la obra y, a la vez, el último y magistral recurso para 'contagiar': «Y ahora, benévolos representantes del respetable público que hace y deshace leyendas y personajes y comentarios, ¡se acabó la vieja comedia nueva de don Miguel!» Esta despedida, que pertenece a la tradición del teatro clásico, con la firma de don Miguel, necesidad hispánica de insertarse en la obra, lanza sobre el público toda una hermosa construcción literaria, que transmite eficazmente el mensaje del autor. Las últimas frases de la obra, después de la despedida, anuncian con la nueva presentación del espectáculo, la continuación de la vida, lo inacabado de ella y de la obra literaria.

Azorín se preguntaba lleno de admiración: «¿Y habrá obra en el teatro de Pirandello que iguale al magnífico drama *El Hermano Juan?* [7].

CONCLUSIONES

Debido a las características de nuestro trabajo y a sus aportaciones *históricas* que fundan una nueva interpretación, resulta difícil enumerar todas y cada una de sus conclusiones explícitas e implícitas, porque muchas de ellas quedan perdidas como elementos de construcción o, precisamente, desbordan los límites de nuestra investigación concreta. Señalaremos, sin embargo, algunas de las que creemos más ligadas a nuestra tarea concreta y las que consideramos más importantes dentro de ella.

1. La crisis de Unamuno, cuyos principales límites temporales se encuentran entre setiembre de 1924 y julio de 1925, tuvo como principal elemento desencadenante—entre otros muchos fundamentales: su fracaso político personal y la quiebra histórica que comprometía su 'moral de batalla'—el auto-reproche de cobardía y traición a consecuencia de su *fuga* de España *(Cap. I, b, c; IV, a, 2)*.

2. Esta crisis tiene el grave sentido—o mejor, sin sentido—de ser un corte violento en su experiencia histórica y de comprometer la 'moral de batalla' que Unamuno se había construído tras su crisis de *inserción en el cristianismo* de marzo de 1897 en la que no habría alcanzado la gracia de la fe.

En este sentido, existe una estrecha relación entre la crisis de 1897 y la de 1924-25. La presencia de la muerte —muerte del personaje político en 1924-25—se incrementa, como en 1897, con la reaparición de la vieja neurosis cardíaca. El recuerdo de Raimundo, el difunto niño hidrocéfalo,

que tan ligado había estado a la crisis de 1897, cobra una singular presencia. Y Concepción, a la distancia, está, como en 1897 y como siempre, presente, a su lado, para redimirlo de la desesperación *(Cap. VI)*.

3. En la actitud política de Unamuno existe una total *coherencia;* se justifica su actitud, no sólo se explica, desde su firme concepción concreta de la política elaborada sobre bases socio-económicas, a la que completa y corona una concepción religiosa de la política—su *metapolítica*—. En Unamuno la política es un aspecto de su 'moral de batalla' que adquiere la forma de un heroico quijotismo político *(Cap. I, b* y *c)*. Se puede observar la absoluta *consecuencia*, en cuanto a la práctica y respecto de su actitud histórica tanto anterior como posterior al período señalado, en la acttiud política de Unamuno.

4. La circunstancia política, que provoca una dolorosa situación espiritual en Unamuno—conjunto del que surge *Cómo se hace una novela*—, queda, después, en un plano bastante insignificante dentro del mensaje total de la obra. Lo que no quiere decir que pueda entenderse a Unamuno y su obra si se prescinde de ella. La explicación y valoración de Unamuno tiene que ser histórica sin posible mutilación *(Cap. I, b* y *d; Cap. IV, a, 2* y *3)*.

5. *La agonía del cristianismo*, escrita en el proceso mismo de la crisis para cumplir un compromiso previo, libro que es fruto del total desequilibrio psíquico del autor, no constituye obra hábil para la exégesis de Unamuno. Es necesario considerarla desde sus especiales circunstancias antes de integrarla a la obra total del autor. Unamuno se debatía en un estado de particular angustia; desesperado, se encontraba en un 'callejón sin salida'—antinomias vitales—para liberarse del cual don Miguel pretendía una desencarnación absoluta, lo que no hacía sino devolverlo a la desesperación *(Cap. III, a, 1; Apén. I)*.

6. El problema del *otro* tiene lugar en el escenario de

la conciencia de Unamuno. En la historia concreta de Unamuno, el *muerto* a quien se trata de resucitar es el *niño*, el creyente y poeta. El *criminal* es el *joven* intelectual ateo. El *otro*, pues, es el hombre maduro que se sabe víctima y verdugo de sí mismo, dolorosa conciencia que se incrementa cada vez que, en su 'moral de batalla' para alcanzar la gracia, sufre una quiebra histórica. Al borde de la rebeldía y la blasfemia, don Miguel, sin embargo, apela a la caridad *(Cap. IV, a, 3; Cap. VI, e; Apén. II)*.

7. *Cómo se hace una novela* es una original *autobiografía novelesca* en la que se integran *memorias* y *novela*. La *personalidad* de Unamuno—en todo lo que ella significa de hombre contemporáneo—hace posible e impone la conjunción *(Cap. I, d; Cap. II, a* y *b)*.

8. *Cómo se hace una novela* posee una estructura completa en sí misma, de lograda criatura literaria *(Cap. II* y *IV)*, mantenida en sus dos partes integrantes *(Cap. II, a* y *b)*. En las partes de la obra escritas en 1927 no existe un tardío intento de velar la confesión inicial, sino, por el contrario, un afán de revelar el más hondo sentido de su mensaje primero *(Cap. III, a; Cap. IV, a* y *d; Cap. V)*.

9. *Cómo se hace una novela* revela que en 1924-25 ocurre un proceso de intensificación de la constante vigilancia auto-crítica de Unamuno, un *ponerse a prueba* existencialmente, del cual sale vigorizada una vez más la conciencia política y religiosa de Unamuno *(Cap. IV, a, 2)*. Y, dentro de la concepción vital y literaria de Unamuno, esta obra constituye una *salvación literaria* de la acción *(Cap. I, d)*.

10. La novela de Jugo de la Raza—y su personaje, naturalmente—posee las características generales de la novelística de Unamuno *(Cap. I, d)*. El personaje de ella está perfectamente caracterizado y cumple eficazmente su función estética y vital *(Cap. II, a* y *b)*. Dicha novela se desarrolla en el escenario de la conciencia de Unamuno *(Cap. IV, b* y *c)* y condena la aventura exterior del autor. La novela de

Jugo, la más descarnada de todas las de Unamuno, ubicada dentro de una obra nacida de circunstancias concretas que después opta por los derroteros del fenómeno de la creación existencial, obliga a advertir el interés de Unamuno puesto sobre el espíritu mismo sin morosas detenciones en la realidad cósica de las circunstancias ni morosas desviaciones psicologistas. La *narración* de Unamuno evita así todo tipo de *descripcionismo*, atenta a los saltos del espíritu que discurre, ágil, entre las cosas, ganándose a sí mismo *(Cap. II, c)*.

Comparada la novela de Jugo con *La piel de Zapa* de Balzac, se puede observar la medida en que ésta es fuente de la originalidad de don Miguel *(Cap. I, d; Cap. IV, a, 2)*.

11. En *Cómo se hace una novela* se puede intuir los tipos de lenguaje que Unamuno emplea para expresar su mensaje *(Cap. II, c, 1* y *2)*. Y también se puede advertir la tensión misma de la búsqueda lingüística de Unamuno para lograr la expresión de las realidades que descubre *(Cap. III, b)*.

12. *Cómo se hace una novela* es obra clave de la vida, pensamiento y expresión de Unamuno. Construcciones metafóricas, motivos, temas y técnica de su vida y obra enteras, en su múltiples facetas, aparecen en ella claramente estructurados.

Esta obra prueba, sobre todo, la necesidad de estudiar a Unamuno desde enfoques literarios que permitan alcanzar conclusiones de valor antropológico, para asentar sobre ellas un estudio cabal de la vida y el pensamiento de don Miguel. Sólo al comprender su pensamiento desde su experiencia vital, se evitarán las acusaciones de falta de sistema y las falsas sistematizaciones de su obra y se podrán señalar con exactitud los auténticos límites y las responsabilidades literarias, filosóficas y teológicas de su obra *(Pról.)*.

13. En *Cómo se hace una novela* la concepción del mundo de Unamuno se vierte en las metáforas fundamentales propias de la vida y pensamiento de Unamuno, que aparecen en ella con su sentido y articulación más genuinos. Así, las

Unamuno en Hendaya

metáforas en la concepción poética de la realidad (la vida es un poema), el libro de la vida, la novela de la vida y el teatro de la vida fundamentan la eficaz construcción de *Cómo se hace una novela.* En ellas se va percibiendo los distintos aspectos de sentimiento religioso, actitud intelectual, sentimiento de la temporalidad, conciencia del riesgo y la responsabilidad y el espíritu auto-crítico *(Cap. III, a).*

Si *la novela de la vida* es la metáfora principal dentro de la construcción de *Cómo se hace una novela,* la metáfora *el teatro de la vida* alcanza su expresión más propia y hermosa en el contenido y las estructuras del drama *El Hermano Juan (Apénd. III).*

14. Los *motivos* internos de *Cómo se hace una novela,* la lectura (planos de alegoría literaria), el problema político (plano histórico-documental de la fábula), el proyecto (plano filosófico), estructurados en motivos y contra-motivos de angustioso equilibrio, se van organizando en una dependencia íntima hasta llegar a revelar el único motivo vital-religioso de Unamuno, la inmortalidad (plano religioso) *(Cap. IV, a).* Pero este dinamismo interior desborda al exterior, Unamuno siempre en el centro de la obra, hasta llegar a comprometer al lector (co-hombre, co-autor) rompiendo todos los límites puramente estéticos. Actitud expresiva y comprometedora de un antropólogo, filósofo de la vida, que sitúa al lector, en lugar de ofrecer prueba lógica, para que sea capaz de descubrir la nueva realidad—*hacerse*—y lo invita a hacerse, a revelarse y rebelarse desde su ejemplo personal perfectamente revelado *(Cap. IV, b, c* y *d).*

15. Los motivos y contra-motivos se agrupan en dos grandes temas complementarios: *Historia* e *intra-historia.* Ante el fracaso histórico, aparece un vigoroso intento de recobrar al *niño* y de encontrar al *hombre-interior,* que, en realidad de verdad, son quienes fundan y exigen la creación *(Cap. V, a* y *b).*

16. En *Cómo se hace una novela* no falta el paisaje. Nace de un nuevo contacto, en 1926, con él. En la vivencia

del paisaje desborda la emoción poética de Unamuno como señal de la persona creadora, poética *(Cap. V, c)*.

17. La imposición de la personalidad en la integración de los géneros *(Cap. I, d)*, la expresión e instalación personal en las metáforas *(Cap. III, a)* y en los motivos fundamentales cuyo primer motor es el ansia de *sobre-vida (Cap. IV, a)*, la persona siempre instalada en el centro de las construcciones dobles, de dentro y fuera—concebidas unas dentro de otras—*(Cap. IV, b* y *c)* y la ejemplaridad e invitación personales *(Cap. IV, d)* son rasgos que revelan en qué medida *Cómo se hace una novela*, en su forma y sentido, es, como toda la vida y obra de Unamuno, una expresión auténtica de la peculiaridad hispánica descrita por Américo Castro. Unamuno es el típico hombre español en los siglos XIX y XX *(Cap. VII)*.

18. Las construcciones y el contenido de *Cómo se hace una novela* delatan una nueva ontología centrada sobre la vida personal y la sobre-vida, que supera la tradicional racionalista y cósica. El hombre como *hacerse*, con todos sus supuestos—auto-crítica permanente, absoluta disponibilidad—y sus consecuencias, aparece en Unamuno. Interesa reiterar que este *hacerse* está concebido como un *hacerse en Dios (Cap. I, d; Cap. III, b; Cap. IV, a, 3* y *c, 1* y *2; Cap. V, a* y *b)*.

19. Don Miguel de Unamuno es el primer hombre contemporáneo.

NOTAS

PRÓLOGO

[1] *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 67. En adelante citaremos *MMU*.

[2] *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Madrid, Guadarrama, 1959, p. 120. Encontraba en esta obra «la verdadera clave del "problema de la personalidad"» *(Ibid*, p. 84). Citaremos directamente el texto antiguo de los artículos allí recogidos cuando sea necesario.

[3] Sánchez Barbudo llegó a la conclusión de que Unamuno, tras el fracaso del mayor esfuerzo de su vida para alcanzar la fe en 1897, había procurado conseguir la gloria a base de una literarización de su experiencia *(La formación del pensamiento de Unamuno. Una experiencia decisiva: la crisis de 1897*, en *ob. cit.*, pp. 43-79. Véanse nuestras discusiones documentales en *Miguel de Unamuno y Pedro Corominas*, en *CMdeU.*, IX, 1959, pp. 5-34, y *La inserción de Unamuno en el cristianismo: 1897*, en *CuH.*, n.º 106, 1958, pp. 7-35). Esta conclusión fundamenta las investigaciones del crítico citado.

Cuando aparecieron los estudios de Sánchez Barbudo, gran parte de la crítica más seria se hallaba desconcertada ante el «desorden» de la vida y el pensamiento de don Miguel, salvo alguna excepción, como la de Juan David García Bacca, investigador riguroso en sus afirmaciones y consciente de los valores de Unamuno («Unamuno, o la conciencia agónica», en *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*, Caracas, 1947, t. I, pp. 95-176. Sin embargo, en algunos puntos de su artículo *Sobre el sentido de la "conciencia" en la "Celestina"*, en *RGuat.*, vol. VI, oct.-dic. 1946, que no desarrolló en la obra citada, es discutible su interpretación de Unamuno). Contaron con las concesivas contradictorias de la crítica anterior que señalaban en Unamuno frivolidad, cierta insinceridad, patológico retorcimiento de dudas, juicios que nacían cada vez que no se lograba encontrar su unidad.

Hernán Benítez se opuso con agudeza, pero con evidente falta de seriedad, a las tesis de Sánchez Barbudo en una discusión de principios que llevó, después, a un terreno personal al acusarlo de interpretar desde su propio ateísmo *(RUBA.*, n.º 16, 1950, p. 491). No podía oponer una sólida argumentación porque él mismo llegaba a afirmar el fracaso de todo intento de ordenación objetiva del pensa-

miento de Unamuno *(El drama religioso de Unamuno,* Buenos Aires, 1949, p. 152. Cf. *RUBA.*, n.º 18, 1951, p. 436, nota 7). Si bien Carlos Blanco Aguinaga discutió la tesis de Sánchez Barbudo en *Interioridad y exterioridad de Unamuno (NRFH.*, VII, 1953, pp. 686-701), declaraba haber aprovechado los materiales entregados por éste *(Ibid.*, página 697, nota 25).

El descubridor de la crisis de 1897 merece elogios (Vid. M. Bataillon, en *BHi.*, LII, 1950, pp. 144-145), pero es necesario analizar su labor. Sólo descubriendo las inexactitudes documentales del crítico, una investigación histórica puede señalar que Unamuno puso todos los medios necesarios y a su alcance para recibir la gracia de la fe, y, tras dejar bien claro el problema teológico de la gracia, se puede precisar en qué medida vivió esperándola y mantuvo vivo su «querer creer», su fe humana. Nuestra investigación se asienta sobre nuestros estudios de la crisis de 1897; sin embargo, nuestras rectificaciones históricas y enfoques ideológicos que a ellos pertenezcan serán aclarados en cada una de las oportunidades en que sean utilizados.

[4] México, El Colegio de México, 1944, p. 145.

[5] Marías advertía que en la obra de Unamuno, tras las formas literarias, había «una dimensión que trasciende de la esfera en que se mueve la literatura» *(MMU.*, p. 17). Landsberg, tras señalar que la polifonía del diálogo interior de Unamuno y su falta de sistemática y univocidad «expresa la estructura metafísica de la persona», recomendaba tomar en serio y con sencillez las interpretaciones que Unamuno daba de sí mismo *(CyR.*, n.º 31, 1935, pp. 22-23). Sin embargo, ellas han sido aprovechadas al azar y, muchas veces, sin hacer constar el origen.

[6] Landsberg afirmaba: «Nos hallamos en presencia de lo que Unamuno alguna vez ha llamado Metantrópica y que es lo que nosotros andamos buscando con nuestra *Antropología Filosófica.*» *(CyR.*, n.º 31, 1935, p. 27). Marías señala en qué medida don Miguel recogía el tema del hombre que Kant había propuesto como básico de la filosofía *(MMU.*, p. 20), y advertía que el sentido de su novela excedía «del plano de una mera *antropología*» *(Ibid.*, p. 75).

[7] *Cancionero,* Buenos Aires, Losada, 1953, p. 335. En adelante, *Canc.*

[8] *Cómo se hace una novela,* Buenos Aires, Alba, 1927. *Comentario,* pp. 53-54.

CAPÍTULO PRIMERO

[1] Buenos Aires, Alba, 1927. En adelante citaremos las diferentes partes de la obra por las siguientes abreviaturas: Prólogo, *Pr.*; Retrato, *Rt.*; núcleo original, *CN.*; Comentario, *Cm.*; Continuación, *Ct.* La referencia de página de textos añadidos entre corchetes llevará el siguiente signo: *

El texto de la obra que aparece expurgado en el tomo IV de *Obras*

Completas (Madrid, Afrodisio Aguado, 1950; en adelante citaremos la colección *OCA)* es inútil para toda labor crítica. Sus páginas quedan disminuídas en un diez por ciento por azarosas supresiones hechas con un criterio de mesura política, aunque no siempre se ha suprimido la diatriba política, sino también el juicio histórico. (También existe una supresión orientada por un criterio religioso: *CN.*, 91; *OCA.*, IV, 952.) Afectan a párrafos completos, a pequeñas frases y palabras. Algunas veces se recurre a sustituciones. Todo esto atenta contra la obra en tal grado que muchas veces ésta pierde su estructura interna. Una de las contraposiciones está suprimida (Cf. *Ct.*, pp. 143-144, y *OCA.*, IV, p. 978) y ha desaparecido el último párrafo de la obra (Cf. *Ct.*, p. 159, y *OCA.*, IV, p. 985). Obra tan importante no merecía torpe e irrespetuoso trato.

Cassou entregó a Heinrich Auerbach, de la editorial Meyer & Jessen, de München, el manuscrito original español de la obra (Vid. Cartas de Unamuno a Cassou, 1-IX-27, y de Cassou a Unamuno, 1-X-27. La traducción alemana debió aparecer en el *Frankfurter Zeitung*. No he podido verla, a pesar de mis pesquisas. Vid. Carta de H. Auerbach a Unamuno, 18-I-28). Lamentamos no haberlo hallado a pesar de nuestra empeñosa búsqueda, sobre todo porque nuestro trabajo hace ver la necesidad de estudiar la lengua de Unamuno. Sólo poseemos la lengua de los añadidos de 1927 y de la retraducción del núcleo primitivo hecha por el propio autor. Pero quizá esta última esté mediatizada—no lo sabremos hasta que se halle el manuscrito—por la traducción francesa.

Don Miguel no debió haber revisado la traducción de Cassou; al conocerla la consideró *excelente* (Cartas de Unamuno a Jean Cassou de 9-IX-25 y 4-VI-26), igual ocurrió con la traducción de *La agonía del cristianismo* hecha por el mismo traductor que reemplazó al texto español primitivo (Carta a J. Cassou, 24-II-30).

Quizá, aunque lingüísticamente no resulte científico, se puede pensar que la memoria de don Miguel—antropólogo por excelencia—haya logrado expresar—y quizá mejor que en 1924-1925—la situación espiritual primitiva en 1927. Quizá el día que se cuente con buenos trabajos sobre la lengua de Unamuno y se considere definitivamente perdido el manuscrito original, deberá emprenderse un estudio de la lengua tal como aparece en 1927, teniendo en cuenta las observaciones hechas.

[2] *Portrait d'Unamuno*, en *MF.*, CLXXXVIII, n.º 670 (15-V-26), pp. 5-12.

[3] *Ibid.*, pp. 13-39. En adelante citamos la traducción francesa por la abreviatura *CF*. El título francés no expresa bien la idea del español (François Meyer: *L'Ontologie de Miguel de Unamuno*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, p. 49, nota 4). *Avant et après la révolution* (Paris, Rieder, 1933) recoge *Cómo se hace una novela;* aprovecha la traducción del *MF*.

[4] Prólogo a la edición española de 1930, en Unamuno, *Ensayos*, Madrid, Aguilar, 1951, t. I, p. 941. En adelante citaremos la colección *Ens.*

[5] Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1946, p. 16. En adelante, *AP*.

[6] La confesión de inactividad en *CN.*, 77 debe referirse a la que tuvo lugar de diciembre a julio de 1925. El citado libro *De Fuerteventura a París* (París, Excelsior, 1925; en adelante, *FaP)* se terminó de imprimir el 1 de marzo de 1925. Sin embargo, Sánchez Barbudo piensa que para el segundo proyecto de contar cómo se hace una novela Unamuno «tuvo también resistencia a realizarlo» *(Ob. cit.*, p. 126).

[7] Sin embargo, aparecen algunas imprecisiones. En un comentario entre corchetes escrito a principios de junio de 1927, en la página 104, Unamuno señala: «Hace dos años.» Al reiniciar la tarea había señalado la fecha 15 de julio de 1925 *(CN.*, 64). Debe haber un error de cómputo. Otro dato equívoco aparece en el comentario entre corchetes de la página 115—escrito en junio (?) de 1927—: «hace ya dos años». El adverbio parece reforzar la conciencia del cómputo. Es un error, o el párrafo en que aparece el dato ha sido escrito junto con los párrafos de la *Continuación* que llevan fecha 7 de julio de 1927.

[8] Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1945, p. 23. En adelante, *SMBM.*

[9] Unamuno urgía a su amigo Cassou en cartas de 9 y 21-IX-25 para que publicase la obra.

[10] *CN.*, * 118. Cf. *Ct.*, 126-127.

[11] *CN.*, * 118. «Que me habéis envenenado / el pan y el vino del alma, / que habéis hecho estercolero / del lecho en que descansaba» *(Romancero del destierro*, Buenos Aires, Alba, 1928, p. 123; en adelante *RdeD)*. El día 21 de abril de 1934, don Miguel escribía: «Nos han envenenado el pan espiritual de cada día. ¡Y no poder "conciliar el sueño"! Bonita frase, ¿eh? Pero no es que uno no logre dormir: es que no logra soñar» *(Cartas al amigo*, XI, en la colección *De esto y de aquello*, t. VI, en prensa; en adelante citaremos la colección: *DyA)*.

El 11 de marzo de 1924 Unamuno escribía a su mujer: «A los que vayan a lamentarse nada más de mi situación y sin protesta contra esa canalla mandarles a paseo. O mejor, no les recibas. Y no dejes que te embauquen en ninguna gestión que no sea digna.» A su hija Salomé le decía, en carta fechada en Puerto Cabras el 17 de marzo de 1924: «Lo que no quiero es que se pida nada por merced ni por gracia. Desautorizo todo lo que signifique pedir perdón y que me obligue a callarme.» Don Miguel aplaudía a su mujer en carta de 14 de abril de 1924: «Sé que desautorizaste una mentecatada de esos pobres socialistas que querían pedir mi... indulto. Bien, Concha, bien! Nada de indulto.» El tema aparece constantemente en las cartas familiares y en otros textos. Véase la confesada actitud de «buenos oficios» del entonces rector de la Universidad. Pensó pedir *clemencia*, y, de hecho, sofocó las protestas (Enrique Esperabé, *Contestando a Unamuno*, Salamanca, Núñez, 1930, pp. 15-16).

Unamuno llama *comedia*—en el sentido de *farsa*—y *farsa* al golpe de Estado de 1923 dado de acuerdo con el rey (Carta a Concepción, 20-II-26). En el mismo sentido, al hecho de que se le quitara la cátedra

con el juego de *reservársela (CN.*, 100; Vid. nota oficial, 29-X-24, en P. Moracchini en *Unamuno pendant son exil en France: 1924-1930*, Memoria presentada a la Universidad de París, 1955-56, p. 62. El Gobierno se opuso a que le dieran el Premio Nobel en 1928, *loc. cit.*, p. 70). Consúltese la correspondencia familiar para observar su actitud personal. Don Miguel precisa: «Y me la robaron ¡ladrones! mintiendo que la había abandonado, ya que después de suspenderme de ella al deportarme no me repusieron en ella al amnistiarme—no sé de qué.» *(A mis hermanos de España, presos en ella* en *Hojas Libres*, n.º 10, p. 7; en adelante citaremos esta publicación periódica: *HojL)*. Véase la opinión de Esperabé, quien parecía desconocer la diferencia entre los procedimientos arbitrarios y clandestinos y los de limpia publicidad *(Ob. cit.*, pp. 16-17 y 63).

Duhamel, relatando que Unamuno, en la entrevista con alumnos de l'Ecole Normale, fuertemente emocionado, empezó a sollozar, narra: «Enfin il me dit cette phrase si simple et si déchirante: "c'était la première fois, depuis si longtemps, que je me retrouvai devant mes élèves"» (en *CMdeU.*, I, 1948, pp. 7-8).

[12] *CN.*, * 73; *Ct.*, 126. Cf. *Optimismo oficial*, en *Inquietudes y Meditaciones*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1957—en adelante, *InM*—, páginas 236-39 (el artículo tiene fecha 26-I-23).

[13] Discurso en «El Sitio», de Bilbao, en *El Socialista*, Madrid, 9-I-24; en adelante citaremos el diario por *Soc.*

[14] *RdeD.*, pp. 128-129; Cf. *Canc.*, p. 31.

[15] Socialismo, un método, en *Desde mi Bilbao* (en *El Mercantil Valenciano*, Valencia, 6-I-24; citaré este periódico *Merc.)* y discurso en «El Sitio» (en *Soc.*, 9-I-24).

[16] *Yo, individuo, poeta, profeta y mito* (VIII-22), en *DyA.*, VI; *El deber de profeta* (26-X-23), en *InM.*, pp. 240-243; Vid. *Profeta* y *antipatriota*, *Canc.*, p. 206.

[17] Cf. *Canc.*, pp. 222 y 251.

[18] *CN.*, * 88. Escribía a su mujer el 20-II-26: «Que lo que hace falta es justicia, y que no hay otro orden.»

[19] *CN.*, 101. La carta publicada en *Nosotros*, de Buenos Aires, debió ser la causa inmediata del confinamiento (XI-23, en *Nos.*, XVII, XII-23, pp. 250-51; Unamuno a Concepción, 6-III-24). Vid. la aclaración de Américo Castro en *La Prensa*, Nueva York, 4-IV-24. Desde San Sebastián, Castro escribe a don Miguel el 17-VII-24. Declaraba que llegaba dispuesto a soportar las responsabilidades de la publicación, cuya gestión se le había atribuído sin fundamento alguno. La Dictadura nunca declaró *causa* alguna ni siquiera en la nota que publicó en *El Sol*, de Madrid, el 21-III-24. Don Miguel protestaba de que no se le hubiese acusado «ni siquiera por el delito de extravagancia» (Carta a Carlos Vaz Ferreira, 11-V-24, en *Obras de Carlos Vaz Ferreira*, tomo XIX, Montevideo, 1957, p. 45; en adelante citaremos: *Vaz)*.

[20] *CN.*, 101-102. Declaraba que pensaba rifar la Cruz de Alfonso XII para sufragar los gastos (Carta a Concepción, 6-III-24).

[21] Francisco Madrid, *Genio e ingenio de don Miguel de Unamuno*, Buenos Aires, López, 1943, pp. 73-74.

[22] Carta a Concepción e hijos, 6-III-24. Cf. *FaP.*, pp. 30-31.

[23] Vid. Carta a Ricardo Rojas, 14-IV-24; a Salomé, su hija, 21-IV-24; a Vaz Ferreira, 11-V-24 (en *Vaz.*, p. 44).

[24] *DyA.*, VI.

[25] *FaP.*, pp. 45-46 (22-V-24). El 4 de mayo había comunicado a su mujer su desgana para escribir. El poema nace de un hecho concreto. Cada día acababa en *nada* la espera. Es atrevido pensar que aparece una clara conciencia de la *Nada* y una aceptación de ella. Sánchez Barbudo observa el margen de duda que ofrece la interpretación del último verso del soneto citado *(Ob. cit.*, pp. 107-108). Esperando la libertad, el ánimo de Unamuno pasa de un extremo a otro, tiene «horas encumbradas de osadías» y otras «en que la fe rueda a su lecho». Concluye el soneto LXII, escrito el 27 de junio: «Ya sale con el sol por la alborada, / ya se pone en la noche tenebrosa / sin luna y sin estrellas de la Nada» *(FaP.*, pp. 99-100; Cf. Sánchez Barbudo, *ob. cit.*, p. 100).

[26] *FaP.*, p. 47.

[27] *Ibid.*, p. 100.

[28] De fecha 22-VII-24, a bordo del *Zeelandia*, *FaP.*, p. 104.

[29] Carta a Concepción, 22-VII-24. Cf. Fernando de Unamuno a Concepción, 12-VII-24. Cf. *Ct.*, 126-127. La versión coincide con la nota de la Embajada española *(Le Quotidien*, 15-VII-24, cit. por Moracchini, *t. cit.*, p. 5). Benítez opina que D. Molina Vedia de Bastiniani llevó la noticia del indulto y que Unamuno lloró al leer el documento *(Ob. cit.*, p. 96, n. 11).

[30] En *Monodiálogos de don Miguel de Unamuno* (New York, Ibérica, 1958; en adelante, *OMon)*, E. Ortega, que perdió casi todas sus notas «breves y fugaces» de la época (p. 99), yerra continuamente al fijar datos, sobre todo cronológicos. El autor confiesa su subjetivismo (páginas 98-99). Todo esto nos obliga a desconfiar de las versiones que ofrece, muchas veces «interpretadas» ya.

[31] Discurso en «El Sitio», en *Soc.*, 9-I-24. Benítez llama *comunismo cristiano* a la concepción de Unamuno *(Ob. cit.*, p. 120). Esta frase, que evita otras mucho más útiles, es poco seria y equívoca. Revela la condición de burgués de agitación de Unamuno, el poema *Pobre burgués proletario* (en *Canc.*, pp. 188-189).

[32] *CCLC.*, n.º 34, 1959, p. 52.

[33] Discurso en «El Sitio», en *Soc.*, 9-I-24.

[34] *Soliloquios de Unamuno*, en *RepAm.*, t. XXVII, 1933, p. 104.

[35] *Prólogo* inédito del *Cancionero* (en adelante, *PCanc)*. Debo su manejo a don M. García Blanco. Quizá en este sentido Cassou decía que sólo el suceso personal lo determinaba *(Rt.*, 26). Muchos exégetas sólo ven determinantes individuales en la conducta de Unamuno.

[36] *CN.*, * 96; * 62-63 y otros muchos textos.

Don Miguel escribía, dirigiéndose a Alfonso XIII: «¿Quién te ha querido, cuitado? / quien más te hizo padecer!» *(RdeD.*, p. 132); Cf. M. Pomès, en *CMdeU.*, I, 1948, p. 67; a Joaquín Casalduero, 14-I-25.

Recuérdese el emblema IIIXV de sus cartas (a Bernardo Velarde, 12-XII-30; a M. García Blanco, 17-I-31).

Jacinto Grau acierta al escribir que Unamuno protestó más que «contra un régimen político contra un régimen enemigo de la libertad del hombre» *(Unamuno, su tiempo y su España*, Buenos Aires, Alda, 1946, p. 46). También Agustín Esclasans al decir que «la forma del régimen era impura anécdota» para Unamuno *(Miguel de Unamuno*, Buenos Aires, Juventud, 1947, p. 131), si entendemos por anécdota otra cosa distinta de concreción. Porque también puede decirse, con Ferrater, que Unamuno combate una monarquía y un rey concreto *(Unamuno, bosquejo de una filosofía*, Buenos Aires, Losada, 1944, p. 31), aunque Ferrater habla también de «resentimientos inexcusables» (Cf. M. Legendre, en *CMdeU.*, I, 1948, p. 49, y Moracchini, *t. cit.*, p. 74). Recuérdese aquello de «En nombre de su majestad España, una, soberana y universal», en el discurso de apertura del Curso Académico 1931-1932 de la Universidad de Salamanca. Indalecio Prieto achaca la despreocupación de Unamuno por las formas de gobierno a «rencores personales» que habían perdido su objeto en 1930. Afirma que la decisión republicana de Unamuno fué debida al espejismo de la Presidencia de la República y a la aclamación de la masa. Deplora la violencia de Unamuno contra los yerros de la República*(La repatriación de Unamuno*, en *Acción*, Montevideo, 7-I-56). La óptica del político no resulta apropiada para juzgar a Unamuno.

[37] «Y luego ayudaba al golpe de Estado para impedir que se llegase a depurar la responsabilidad—la mayor de todas—que en la disolución moral y en el derrumbe de España le cabe», escribía Unamuno *(FaP.*, p. 22. Cf. a Concepción, 20-II-26). Recordaba las ansias absolutistas del descendiente de Fernando VII *(Ibid.*, pp. 31-32). Unamuno fué una de las primeras voces valientes que se alzaron (Madrid, *ob. cit.*, p. 69) para delatar cómo se había frustrado la corriente revisionista.

En el artículo inédito *Aforismos y definiciones, VII*, la teoría del punto muerto—centro de fuerzas convergentes—, responsable en lo moral, parece aludir al rey, invitándolo a *pensar* para no «fundirse»; quizá también fuera una invitación a abandonar el trono.

[38] *Dos artículos y dos discursos*, Madrid, Historia Nueva, 1930, páginas 214-215. En adelante citaremos *DAD*.

[39] Cf. *El supuesto nuevo régimen* (en *La Nación*, de Buenos Aires, 26-II-24. En adelante, *Nac.)*. Sobre la ineficacia del poder judicial español en el panorama esbozado, *Un pronunciamiento de cine* (en *Nac.*, 21-II-24).

[40] *CN.*, 113-114; Cf. *Pr.*, 12. Para el distingo entre *hablar* y *decir*, *DvA.*, *IV*, p. 546 (Cf. *PCanc.)*. Unamuno negaba toda personalidad a los dictadores: «Y no la ejerce ni la puede ejercer porque ni tiene nada que dictar, ya que carece de toda idea y noción de gobierno, ni tiene personalidad alguna» *(El supuesto nuevo régimen*, en *Nac.*, 26-II-24). En resumen: «El tirano mejor, la tiranía» *(FaP.*, p. 93).

El manifiesto del dictador (13-IX-23), que invitaba a la delación,

fué constantemente glosado por Unamuno (Vid. Madrid, *ob. cit.*, p. 16).

Un criterio existencial hacía que Unamuno exigiese el deber personal del momento: deshacerse del desgobierno sin preocuparse por el futuro *(Cm.*, 44-45).

[41] *Animo monstrenco*, en *Mer.*, 8-II-24. Cf. *Hay que levantar la censura*, en *Ibid.*, 19-II-24. Nótese que están escritos antes del confinamiento. La censura de entonces falsificaba la opinión nacional: *El supuesto nuevo régimen* (escrito en enero), en *Nac.*, 26-II-24. Se desterró para huir de la mordaza (Unamuno a J. L. Borges, 26-III-27, en *Nos.*, n.º 215, XXI, 1927, p. 127). Unamuno era el *escéptico*, el que tiene la pasión de pensar y de actuar, según su propia definición del término. Era uno de «los que no pueden vivir si no se les deja gritar en cada momento su verdad y la verdad de aquel momento. La que les ahoga en existencia» *(DyA.*, I, p. 389). Tras la repetida alusión al *de mí nadie se ríe, se ríe usted por dentro*, aparece claro su orgullo de intelectual y su desprecio de la suspicacia anti-intelectual *(CN.*, * 79-80; *RdeD.*, 109).

[42] De cada diez le tacharían «por entero tres o cuatro» (Carta a Alfonso Reyes, 23-X-23, en *CuH.*, n.º 71, 1955, p. 174). Fueron tachados íntegramente los artículos XVI y XXVIII de *Al rededor del estilo* en los meses de julio-agosto y setiembre-noviembre de 1924. Ya estaba decidido a no publicar en enero de 1925, según escribe a Concepción el 12 de aquel mes. Cf. *Pr.*, 11; *CN.*, 78 y * 79-80.

La correspondencia particular era arbitraria e irregularmente violada. Véase en cartas a Concepción la suerte de la correspondencia con Gregorio Marañón. Cf. Unamuno a Balseiro, 18-I-28 (en J. A. Balseiro, *Cuatro individualistas de España*, Chapel Hill, The University of North Carolina, 1949, p. 103. En adelante, *CInd.)*.

En manera alguna aceptaba someterse a la censura (Cartas a Concepción, 3-XII-25 y 20-II-26; a E. Giménez Caballero, 28-III-27). Al recibir el número de *La Gaceta Literaria* dedicado a Góngora, escribe a Ernesto Giménez Caballero, el 4-VI-27, hondamente dolido porque habían publicado una carta privada suya suprimiéndole el final: «Lo que han hecho ustedes conmigo—y dígaselo a los que recibieron la carta—no lo merezco. Lo menos que puedo pedir de los que se dicen mis amigos es que me respeten en el sacrificio que me he impuesto. No llego a pedirles que me imiten.»

A su regreso, quebrantó su propósito publicando poemas (Carta a Pedro Sáiz Rodríguez, 11-III-30, en *GacL*, 15-III-30) y el artículo *Historia veraz* (en *Frente*, Bilbao, 4-X-30). En este artículo dijo, «en forma moderada y hasta respetuosa», lo que sabía que no quería que se dijera. En aquella oportunidad el juez militar estuvo, decía Unamuno, atentísimo y comprensivo (Carta a Bernardo Velarde, 12-XII-30).

[43] *Canc.*, p. 207.

[44] *DAD.*, p. 144-146.

[45] *Ibid.*, p. 147.

[46] *Ibid.*, pp. 159-160. Discurso en el teatro Europa.

[47] Según Unamuno, la monarquía española, «más habsburguiana

que borbónica», era anti-liberal y anti-demócrata *(La sacudida*, en *Nac.*, 30-I-24). Pretendía una restauración absolutista a lo Fernando VII, quien había olvidado al pueblo que lo repuso tras las claudicaciones regias ante Napoleón. La monarquía no era popular, del pueblo, pues a éste lo había ahogado Carlos I al derrotar a los comuneros. Hoy, la historia prueba la absoluta insignificancia de las Cortes frente a una monarquía que «liquidó» política y económicamente a España. Unamuno pensaba que la monarquía ya no era compatible con el espíritu liberal *(Un pronunciamiento de cine*, en *Nac.*, 21-II-24). Tras la descabellada cruzada colonialista, encubierta con supuestos ideales religiosos *(El vice-imperio ibero-africano*, en *HojL*, n.º 1, 1927, pp. 3-8; n.º 3, 1927, pp. 12-16; n.º 4, 1927, pp. 13-23; n.º 12, 1928, pp. 3-8), y el desastre de Annual por la torpe gestión personal del monarca, éste se amparó en una dictadura. Pero al matar la Constitución se había matado el régimen monárquico constitucional. «Y para el absoluto no hay aquí persona», decía Unamuno *(El supuesto nuevo régimen*, en *Nac.*, 26-II-24).

Unamuno pensaba que América había sido víctima en la misma medida en que lo había sido España, pero que se había salvado en parte gracias a sus quijotescos libertadores. En ella se había salvado la España que pudo ser. «Vea usted, pues, cómo se enlaza y cómo la causa patriótica de España, de la España de aquí, es la misma que la causa patriótica de esas Españas, sus hermanas, acechadas unas y otras por el imperialismo que surgió de la Reforma y de la Contra-Reforma, del luteranismo, del calvinismo cronweliano y del jesuitismo. ¿Y el cristianismo? Este no lo veo. Como no lo restauren ahí y a la indiana!...» (Unamuno a Joaquín García Monge, 12-VI-27). En aquella hora de crisis, don Miguel volvía sus ojos a América como tierra de esperanza, pues tal había sido siempre para él: «Sí, España tendrá que reconquistarse desde América. España tendrá que sacudirse de sus tiranos desde América» (Prólogo a *Las Catilinarias*, de Montalvo, en Colec. de *Prólogos*, cuyo manejo debo a don M. García Blanco. En adelante, *ColP.)*.

Al volver del destierro, Unamuno recordaba haber recibido una falsa promesa regia de deslindar las responsabilidades hasta en su persona; pero entonces Unamuno exigía pedirlas *desde* las propias del monarca, que había fracasado en su gestión política. Desde una franca y violentísima oposición, Unamuno pedía una República en que cupieran todos los españoles *(DAD.*, pp. 65, 139, 148, 151-55, 232).

[48] *¿Qué más da?* (14-IV-22), en *DyA.*, III, pp. 570-71.

[49] *A los treinta y dos años* (3-X-23), en *DyA.*, VI.

[50] En *Soc.*, 9-I-24.

[51] *Socialistas y republicanos*, en *Soc.*, 15-II-24; *Balance de año*, en *El Liberal*, Bilbao, 30-XII-23. Unamuno admiraba a Pablo Iglesias, «ese titánico educador de muchedumbres» *(Desde mi Bilbao*, en *Merc.*, 6-I-24). Si Unamuno, tentado por algún tipo de poder, hubiese envidiado a algún político, quizá hubiera sido a Pablo Iglesias.

[52] *CN.*, * 88. Don Miguel escribía a Jean Cassou el 24 de octubre

de 1925: «Me acongoja que en cuanto uno dice la verdad le tachan de bolchevique o comunista.» Afirmaba decididamente: «El marxismo y el bolchevismo son radicalmente opuestos al alma española» (Bogdan Raditsa, *Mis encuentros con Unamuno*, en *CCLC*., n.º 34, 1959, p. 50. En este diario, temas, expresiones y estilo de don Miguel aparecen fielmente conservados). Cuando Unamuno valora indirectamente a Lenin, lo hace desde un criterio existencial y personal de la política (Vid. *CN*, * 70).

[53] Carta a Carlos Vaz Ferreira, 11-V-24, en *Vaz*, p. 43; *FaP*., página 73; *DAD*., p. 86.

[54] *Realismos* (25-IV-34), en *DyA*., VI.

[55] *CN*., 111-113. Cf. *FaP*., p. 131. A Cajal lo denominaba «difunto» por haberse prestado al plebiscito de la Dictadura (Carta a Concepción, 5-X-26) y por haber tratado de mediar en el intento de reponérsele en la cátedra (a Concepción, I-XI-26). Decía: «Si él no sabe cumplir con su deber que nos deje a los demás» (Cf. a Concepción, 9-XI-26 y 18-I-27). Las relaciones de la dictadura y la *Academia de la Lengua* exacerbaron a Unamuno *(Intervenciones académicas*, en *HojL*., n.º 2, 1927, pp. 10-14; Carta a Balseiro, 27-II-28, en *CInd*., II, p., 107). En cambio, la actitud del claustro madrileño en la proposición del doctorado *honoris causa* del rey le causó satisfacción. Sobre el doctorado del dictador, protector *económico* de la Universidad de Salamanca, la exposición de Esperabé *(Ob. cit.*, pp. 23-25). Simonía (en *El Adelanto*, Salamanca, 14-II-30). Sobre algún acto en el Ateneo, Vid. *OCA*., IV, p. 95.

[56] *CN*., * 104-105 y * 111-113. «Y déjense de gongorinadas y armas al hombro» (a E. Giménez Caballero, 4-VI-27). Con figura extraordinaria, Unamuno precisaba: «Es como esas literaturas de vanguardia que casi siempre encubren políticas—santísima palabra que de la ética hace religión—de retaguardia» (a Giménez Caballero, 16-III-27).

La deficiente interpretación textual se debe a que considera apolítico a Góngora. Cree que «*mentido* robador de Europa» afirma la falsedad de la poesía. Ataca, entonces, en Góngora, un escepticismo que, posiblemente, relaciona con el aspecto formal del catolicismo español. Cf. «Góngora vil, cobarde» *(Canc*., *p.* 174). En *PCanc*. dice que Góngora es un nombre de musicalidad visual.

Su intervención política, debida a la falta de conciencia pública, está justificada (Cf. Ferrater, *ob. cit.*, p. 30). Sin embargo, Benítez afirma que Unamuno estuvo, desde 1914, «distraído por politiquerías intrascendentes» *(Ob. cit.*, p. 140). Antonio Tovar, tras justificarlo, con inexactitud histórica y algo de pasión, dice: «Se inclinó resueltamente a inscribirse en determinadas pandillas, contra las que sólo al fin de su vida se volvió» (en *CoL*., I, 1950, p. 1).

[57] *CN*., * 61. Cf. Madrid, *ob. cit*, p. 88.

[58] *La agonía del cristianismo* (en adelante, *Agon.)* en *Ens*., I, 956. Véase cómo castiga su palabra poética en *FaP*., p. 161. Léase *Una vida tranquila*, descripción del *¡qué más da!*, en *DyA*., IV, p. 263-65.

[59] *CN.*, 76-77. El propio Unamuno escribía, sin embargo, aunque con otro sentido: «Fuése en busca de aventuras / mi don Quijote, no siendo / aventurero, así entiendo / la raíz de sus amarguras.» *Canc.*, p. 346. Augustín Basabe habla de su «escaso sentido histórico», que debíase a su «peculiar "yoísmo" impermeable a la circunstancia externa» *(Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset, Un bosquejo valoratorio.* México, Jus., 1950. p. 73). Cf. Esclasans, *ob. cit.*, p. 132. Precisamente, como afirma Ferrater, Unamuno tomaba, por su extremada sensibilidad existencial, «de modo terriblemente serio la circunstancia» *(Ob. cit.*, p. 180).

[60] Cf. *Mi primer artículo*, en *Not.*, 8-I-24 *(DyA.*, VI). Unamuno no pedía alusiones a la política, sino que las obras estuviesen a la temperatura del momento *(¡Leña a la hoguera!* (5-I-23), en *DyA.*, II, p. 176). Nos parece poco exacto el juicio de Allison Peers señalando que el «amargo emocionalismo» de las poesías escritas en el destierro no va acompañado de la belleza de forma de su lírica anterior. *(Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1954, t. II, p. 560). Piénsese en los sonetos del libro *De Fuerteventura a París.*

[61] *FaP.*, *Pról.*, p. 109.

[62] *CN.*, 64, 90, 98-100, 104-105, 111, 114; *Ct.*, 157. Sobre todo, Dante era su «compañero de infortunio / y de ensueños y razones» *(RdeD.*, p. 146). Unamuno llevaba consigo una edición de *La Divina Comedia* y de las *Poesías* de Leopardi *(EnD.*, pp. 31 y 47). Se identifica con Dante, el *monje seglar*—«la más trágica y congojosa contradicción que puede existir»— *(EnD.*, p. 189). A Mazzini lo consideraba «apóstol de ius» (Carta a Bogdan Raditsa, 2-IV-26, en *CCLC.*, n.º 34, 1959, p. 54). Sin embargo, en *La agonía del cristianismo*, recordando el *Dios, Patria, Rey* del tradicionalismo español, su desesperación le lleva a que frente al Mazzini de *Dios y el pueblo* oponga que ese Dios no podía ser el de Cristo, el Cristo que huyó cuando se le quería hacer rey *(Agon.*, IV, en *Ens.*, I, p. 967).

[63] *Cm.*, 48. Buscando una poesía humana, Unamuno pedía, frente a la poesía pura: «Sálvanos tú, retórica; / libra a la poesía / de la poética, / líbranos...» *(Canc.*, p. 214).

[64] En *DyA.*, III, p. 377. «La lucha política significa vida, agonía. Un hombre creador no puede permanecer al margen de la vida, ni tampoco de la política» (en *CCLC.*, n.º 34, 1959, p. 50).

[65] Cf. *Pablo y Festo* (V-24), en *DyA.*, VI; *A los treinta y dos años* (30-X-23), en *DyA.*, VI.

[66] *Ct.*, 143. Cf. *Aforismos y definiciones*, VII.

[67] *DyA.*, IV, p. 580.

[68] *Ibid.*, IV, pp. 581-582. Quiroga, el jugador, fué un pretexto para la obra de Sarmiento, decía Unamuno pensando en los gobernantes españoles *(Ibid.*, p. 583).

[69] *CN.*, 67. Recordaba que Cánovas había dicho: «Mi rey, y le llamo mío, porque yo lo he hecho» *(DAD.*, p. 219).

[70] *CN.*, 98-99. A Cassou, en carta de 3 de noviembre de 1926, Unamuno confesaba que quería aun a quienes aborrecía: «Me han pur-

gado el alma llenándomela de santas indignaciones.» Y el 29 de enero de 1926 le confesaba, epistolarmente, que todas sus obras, hasta las que maldecían, eran hijas de su amor.

[71] Unamuno escribía a Giménez Caballero el 28 de agosto de 1927, comunicándole, para disculparlo, que junto a su sentimiento trágico de la vida lo acompañaba su sentimiento humorístico de ella. No olvidaba, decía, que los hombres «civiles, públicos—es decir: hombres—» pisan tablado.

[72] *Ct.*, 159. En 1922, tratando de cargar sobre sí la responsabilidad de la política española, escribía: «¡Y luego poder quemar el alma y que alumbre! Con lumbre de incendio. ¿Qué otra cosa hizo don Quijote, el loco?» *(DyA.*, III, p. 570).

[73] *Matriotismo* (5-X-23), en *DyA.*, III, p. 435.

[74] El anhelo religioso aparece ya en *Quijotismo* (15-X-95, en *DyA.*, II, pp. 17-21). Para el grito de muera véase, en primer lugar, *En torno al casticismo*, obra escrita, quizá sólo en parte, durante el período de la *antesala* de la crisis; en segundo término, *¡Muera don Quijote!* (26-VI-98, en *DyA.*, II, pp. 78-83) y *¡Viva Alonso el Bueno!* (en *El Progreso*, Madrid, 1-VII-98); finalmente, *Vida de don Quijote y Sancho* (en *Ens.*, II, pp. 322-324), donde Unamuno se arrepiente de su grito y explica su verdadero sentido. Coincide con el *muera* la interpretación excepcionalmente negativa que el autor hace del encuentro del Caballero con las imágenes de los santos en *La vida es sueño* (XI-1898; en *Ens.*, I, p. 233-234).

E. Salcedo indica que en la primera época de negación no hay una «*negación absoluta de todas las locuras quijotescas, sino sólo de algunas*» *(El primer asedio de Unamuno al «Quijote», 1889-1895*, en *ACerv.*, t. VI, 1957, p. 235) y dice que, como fruto de un trato más frecuente con la obra, Unamuno empezaría a ver en Don Quijote «al otro, esto es, a un Unamuno posible y fracasado» *(Ibid.*, p. 250).

[75] *Cm.*, 37. Es un libro 'revelado' *(Canc.*, pp. 283-84). Esta devoción unamuniana era ya vieja. Aquí necesitamos señalar cómo se identifica existencialmente en público, durante el período estudiado, con Don Quijote.

[76] *Ens.*, II, p. 1032.

[77] *La risa quijotesca*, en *En el destierro*, Madrid, Pegaso, 1957, página 47. En adelante, *EnD.*

[78] *CuH.*, n.º 53, 1954, p. 190.

[79] *FaP.*, pp. 120-121.

[80] *La aulaga majorera*, en *EnD.*, p. 31, Cf. *Prólogo* a 3.ª ed. de *Vida de Don Quijote y Sancho*, en *OCA.*, IV, p. 95.

[81] Carta a Carlos Vaz Ferreira, 11-V-24, en *Vaz.*, p. 43.

[82] *De economía literaria* (14-XI-24), en *DyA.*, VI.

[83] *Cm.*, 50; allí mismo precisaba: «Loca de dolor, loca de vergüenza, loca de desesperanza, y ¿quién sabe? loca acaso de remordimiento.» Posiblemente Unamuno pensaba en los errores históricos de sus gobernantes, entre ellos la *cruzada* de Marruecos, que consideraba fruto último y terrible, colonialista, de antiguos sueños imperiales no

hispánicos *(CN.*, * 73). Maldice patéticamente de esta última en carta a Cassou de 24-X-25.

[84] *FaP.*, pp. 40-41.

[85] *Canc.*, p. 156.

[86] *Cm.*, 50; *CN.*, * 86. Unamuno despreciaba a Don Juan, el 'caso sexual', a quien Don Quijote, según él, desdeñaba. En aquel momento histórico sus enemigos son donjuanescos. «Una tarde pensó Don Juan Tenorio / divertirse en hacer de Don Quijote» *(FaP.*, p. 12), es una alusión política directa. Don Quijote se reía de sus burladores, Don Juan teme la risa *(EnD.*, pp. 48 y 50).

[87] *CN.*, * 85. Dudaba de los gigantes y pensaba en la «pálida sombra de molino» el 24 de mayo de 1924 *(FaP.*, p. 54). Más tarde decía: «A los molinos de viento / mi Don Quijote, lanzada» *(Romance*, en *HojL.*, n.º 9, 1927, p. 22).

[88] Don Miguel afirmaba que Don Quijote «no fué un puro doctor en quijotismo» *(Canc.*, p. 37). Su acción, no su pensamiento puro (?), era lo que debía imitarse.

[89] *Cm.*, 50-52. El Quijote cósmico que va a la última «vana conquista» de la inmortalidad *(Canc.*, pp. 121-22) es el propio Unamuno *(Ibid.*, p. 336).

[90] *CN.*, * 87. Estas reflexiones aparecían por lo menos desde *El anacoreta en 1922 (InM.*, p. 234). En la República se cumplieron sus temores.

[91] *CN.*, * 87-88. Cf. Prólogo a *Las Catilinarias*, en *ColP.*

[92] R. Altamira advertía preferencias por el carlismo en *Paz en la guerra*, aunque no en un sentido político *(GacL.*, 15-III-1930; Cf. Legendre, en *CMdeU.*, I, 1948, p. 42). Andrenio observaba la imparcialidad del narrador (en *Novelas y novelistas*, Madrid, Calleja, 1918, página 280). Es radicalmente inexacto Guillermo de Torre cuando señala el «profundo, intrauterino, ser carlista» de Unamuno *(Tríptico del sacrificio*, Buenos Aires, Losada, 1948, p. 47).

[93] *CN.*, * 95. El bombardeo de Bilbao señala el inicio de la juventud de Unamuno *(OCA.*, I, p. 64). Fué *mártir* de la guerra, es decir, testigo *(De economía literaria*, en *DyA.*, VI). El recuerdo es constante. Consideraba que el 2 de mayo era el día de su nacimiento a la vida civil (Carta a Jean Cassou, 29-IV-25). Laín Entralgo acierta al decir que el recuerdo del sitio de Bilbao permanecía «entre los más hondos y fértiles» de su experiencia vital *(La generación del noventa y ocho*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947, p. 50. En adelante, *LGen.)*

[94] *CN.*, * 63. Unamuno, recio varón, afirmaba con honda emoción: «Y la patria o, mejor, la matria, nuestra matria, nuestra tierra matriz, tiene que ser nuestra hija si hemos de merecerla. Y si ella ha de merecernos» (en *EnD.*, p. 19). «Me desmayo en el arrobo de hacerte, España, señora» *(Canc.*, p. 146). Madrid recoge expresiones sobre la palabra *padre (Ob. cit.*, p. 80). Italia era hija de Mazzini *(CN.*, 100), hija del Dante (*EnD.*, p. 191).

[95] *CN.*, 60. Las precisiones sobre la ubicación de la Rotonda y el

nombre que se le daba, «de Trotzki», no aparecían en el texto francés *(CF.*, p. 13).

[96] *¡Paciencia y barajar!*, en *España y los españoles*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1956, p. 266 (en adelante, *EyE)*. Debe haber un error tipográfico en el cómputo; quizá Unamuno escribió *diez o nueve*.

[97] Llegó a serle peligroso intentar el exilio. B. Jarnés dice acertadamente: «Tuvo la valentía de decir siempre la verdad.» «No le asustó nunca el destierro. Más le asustaba la necedad» (en *QIA.*, II, 1952, p. 184). «Demeure toujours exilé de sa patrie», es la afirmación dolorosamente cierta de Cassou *(Unamuno l'exilé a perpetuité*, en *Cahiers du Sud*, t. XXXIX, 1954, p. 384). Porque Unamuno era fiel sólo «a España y a sí mismo» (Ferrater, *ob. cit.*, p. 41), porque estaba con el pueblo (Madrid, *ob. cit.*, pp. 26-27).

[98] *EnD.*, p. 31.

[99] *Agon.*, en *Ens.*, I, p. 944.

[100] *EnD.*, p. 33. Su buen humor le permitía bromear diciendo que iba a fundar la República federal independiente de Fuerteventura (a Concepción, 6-III-24). Declaraba que hasta un reúma se le había curado allí (a V. García Calderón, en *La Razón*, Buenos Aires, 5-VII-25). Las relaciones con Rodrigo Soriano, compañero de confinamiento, no fueron del todo buenas (Cf. *OMon.*, pp. 72-73 y 78-79).

[101] Cf. la acertada opinión de A. Valbuena, *Unamuno y Canarias*, en *GacL.*, 15-III-30, p. 10.

[102] *El caos* (24-IV-24), en *DyA.*, VI. La oquedad era ya tragedia personal en Fuerteventura, dice Sánchez Barbudo *(Ob. cit.*, p. 99).

[103] *En el suave tumulto*, en *DyA.*, VI.

[104] *EnD.*, p. 93. Sin embargo, declaraba a *Les Nouvelles Littéraires*, 2-VIII-24: «J'éprouvais comme les angoisses d'une renaissance» (en Moracchini, *t. cit.*, p. 8).

[105] *FaP.*, pp. 110-111.

[106] *Ibid.*, p. 118. Sánchez Barbudo ve acusado sabor panteísta en los soneto de *FaP (Ob. cit.*, p. 100) y cree que es indicio de falta de fe cristiana *(Ibid.*, p. 102). L. F. Vivanco dice que el mar, «como criatura de Dios», es objeto de su canto místico (en *Pról.* a Unamuno, *Antología Poética*, Madrid, Escorial, 1942, p. XI).

[107] *FaP.*, p. 109.

[108] *Ibid.*, p. 113. Cf. cielo, charco, en *Ibid.*, p. 124.

[109] *FaP.*, p. 114.

[110] *EnD.*, p. 84.

[111] *Ibid.*, pp. 66-67 y 68.

[112] *Agon.*, en *Ens.*, I, p. 944. Unamuno trataba de refugiarse en la isla de San Luis, en la Plaza de los Vosgos y en el Palais Royal. *(EnD.*, p. 208).

[113] *EnD.*, p. 77.

[114] Unamuno vivía recordando España «no sólo para nutrir su propia postura política, sino buceando en su más íntimo trasfondo nostálgico, ocasionalmente removido por la inadaptación al medio en que

vivía» (M. García Blanco, *Pról.* a *DyA.*, IV, p. 12). Léase los artículos de *EnD.*

[115] *EnD.*, p. 56.

[116] *FaP.*, p. 117.

[117] *Canc.*, p. 118 (9-VIII-28). Cuando Unamuno vuelve a París en 1936, siente la pesadumbre del «cielo gris lloviendo hastío, / ambiente de decadencia» *(Canc.*, p. 480, n.º 1.739 y 1.740).

[118] *EnD.*, p. 83 (20-XII-24).

[119] *Ibid.*, p. 108. A su llegada a Francia, Unamuno había sido objeto de una cordial acogida (Vid. Leon Kibrick, *«Crítica» entrevista a Unamuno*, en *Crítica*, Buenos Aires, 30-VIII-24). Tras la acogida había un fondo de inevitable distancia. M. Pomès pone de relieve el descuido de *Le Quotidien* que no le proporcionó «un milieu, sinon cordial, du moins accueillant et compréhensif» *(CMdeU.*, I, 1948, p. 57). La habitación inadecuada, la ausencia de libros, de discípulos, el vacío que se produjo poco a poco, tras haber sido objeto de curiosidad son descritos por M. Pomès *(Ibid.*, pp. 58-60; Vid. Moracchini, *Sa vie dans la société, t. cit.*, pp. 51-70). Duhamel habla de libros suyos leídos y anotados por don Miguel *(CMdeU.*, I, 1948, p. 8). Sus agobiantes preocupaciones interiores debieron ser la causa fundamental de su desadaptación.

[120] *Cm.*, 44. «No oigo de Dios el inmortal susurro» *(FaP.*, p. 113); «¡Dios callaba!» *(Ibid.*, 143); Carta a J. Cassou, 4-VI-26. Cf. Más sereno bajo este silencio, *Canc.*, p. 43 (6-IV-28).

Desde su soledad reconocía a Proust como prototipo de solitarios y lo compadecía *(CN.*, 103). G. Petit le atribuía el mérito de haber descubierto la soledad de Proust *(Miguel de Unamuno*, en *La Revue Nouvelle*, París, n.º 22-23, 1926, p. 20). Unamuno, en carta de 3-XI-26, declaraba el factor de experiencia personal en su observación.

[121] *Cm.*, 39. Cassou aludía a la «soledad imperiosa» de Unamuno *(Rt.*, 20).

[122] *CN.*, * 73. El personaje que Jugo sueña es «una criatura de su soledad infinita» *(CN.*, 82).

[123] «Salvador, saludador en soledades» *(Canc.*, p. 110; *Ibid.*, p. 43; 6-IV-28). Perdura, sin embargo, la nota dolorida. *(Canc.*, p. 271).

[124] En el texto francés aparece *Me voici (CF.*, 13) y *Peut être que me voilà (CF.*, 29). La fórmula de la doble enclisis habría sido conservada por la memoria de Unamuno, o era un preciso recurso estilístico para su clara evocación.

[125] «Y eternidad no es lo mismo que inmortalidad. La eternidad está por encima o por debajo del tiempo, no a lo largo de él; es su sustancia, no su envoltura» *(EnD.*, p. 81). Cf. Carta a Warner Fite, 28-VI-27: la eternidad envolvería tiempo abstracto, la sustancia viva sería la *actualidad.* «Lo actual está dentro o debajo del curso del tiempo, no fuera o sobre él. Es el momento que no pasa; la momentaneidad permanente» (en *RHM.*, XXII, 1956, p. 90). Piénsese en el carácter existencial de acción y actualidad. «La actualidad política es eternidad histórica»; desde otro ángulo, la eternidad pertenecería

a la naturaleza, la inmortalidad, pues, sería historia *(RdeD., Pról.*, páginas 6-8).

[126] *RdeD., Pról.*, p. 8.

[127] *Al rededor del estilo*, XVIII, *DyA.*, IV, p. 591.

[128] *FaP.*, p. 149.

[129] *Agon.*, XI, en *Ens.*, I, p. 1031.

[130] *Canc.*, p. 386. Josse de Kock acierta al decir: «Sans la patrie, Unamuno se perd et perd l'éternel» *(La Castille dans l'œuvre poétique de Miguel de Unamuno*, tesis presentada a la Universidad de Bruselas, 1955, p. 138).

[131] *PCanc.* Todo el *Prólogo* del *Cancionero* está lleno de unción religiosa; Cristo y Pablo aparecen constantemente.

[132] «Desterrado del cielo de mi patria» (Carta al director de *Síntesis*, 13-XI-29, en *Síntesis*, Buenos Aires, n.º 33, 1930).

[133] *CN.*, 59. Cf. *FaP.*, p. 9.

[134] *Ct.*, 130. Escribe a Bogdan Raditsa el 15-I-26 que está allí esperando, «lleno de fe civil, de religión política», que su España se redima de la tiranía (en *CCLC.*, n.º 34, 1959, p. 52). Busca «verdad-justicia / que es religión de la Patria» *(RdeD.*, p. 129).

[135] *CN.*, * 64. Cf.: «Y de estos chapuzones en el insondable misterio del existir y el insistir, saco a las veces feroces burlas de sarcasmo que echar en cara a los verdugos de mi patria» (Carta a J. L. Borges, 26-III-27, en *Nos.*, n.º 215, XXI, 1927, p. 217).

[136] Carta a E. Giménez Caballero, 28-III-27. Su concepción religiosa nacía de su vida cristiana, atestiguada por su lectura diaria del Nuevo Testamento en la edición Nestle que hoy se conserva («This is notable evidence of Unamuno's basic christianity», W. A. Beardsley, *Don Miguel*, en *MLJ.*, III, 1925, p. 354). «La lectura y lección del Nuevo Testamento me era padre nuestro de cada día» *(PCanc.)*. Recuérdese su oración diaria *(CN.*, 99). La «presencia» del *Padre nuestro* en *Canc.*, página 25.

Su último tomo de poesías, el *Cancionero*, era una especie de «diario» (J. de Soiza Reilly, *Doce horas oyendo hablar al maestro de los maestros: don Miguel de Unamuno*, en *Com.*, 22-V-29). Diario de un «desterrado hijo de Eva» (Carta de Unamuno a Balseiro, 12-III-28, en *CInd.*, p. 108; *Canc.*, p. 121) que clamaba a Dios, «fronterizo también» *(PCanc.)*, en la inminencia histórica y en la cercanía del encuentro. Consciente de estar en la frontera *del cielo y de su patria (Canc.*, p. 23), Unamuno pensó el título: *En la frontera: cancionero espiritual de un doble despatriado*. Véase Manuel García Blanco, *Don Miguel Unamuno y sus poesías*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1954, X, pp. 330-336.

La política religiosa de Unamuno nada tenía que ver con el «querer convertir el patriotismo en un mandamiento del Decálogo, o acaso en virtud teologal» que combatía *(San Pablo en Arameo*, en *NMun.*, 8-II-24). Rechazaba un patriotismo dogmático, definido por ingenuos definidores, con su respectivo culto castrense. Nada tenía que ver con la unión Iglesia-Estado, pues pensaba que ello acababa «en un Estado

de Iglesia. y se convierten en dogmas eclesiásticos las razones de Estado» *(Ibid.)*. Don Miguel combatía por igual el «imperialismo jesuítico de los Austrias» como el «luterano» de los Hohenzolhern y el calvinista o puritano de los Estados Unidos *(Orígenes de la cruzada*, en *HojL.*, n.º 4, 1927. p. 23; Cf. a Joaquín García Monge, 12-VI-27). Hacía política religiosa para salvar la pureza de la religión frente a la política.

En este sentido, le parecía que el tradicionalismo español era dejar los mandamientos divinos y tomar la tradición de los hombres. Además aludía a una indudable raíz francesa del *ultramontanismo* y del *absolutismo (PCanc.)*

Frente al catolicismo español de entonces, que simpatizaba con la híbrida inquisición política *(Jueves Santo*, en *La Libertad*, Madrid, 27-IV-24), que motejaba de *extravagantes* a quienes no se sometían *(Vagancia mental*, en *DyA.*, VI), preconiza, en su alta política, «el reinado del Jesús de la civilización laica y liberal cristiana», que tiene un sabor de puritanismo incontaminado hasta en sus últimas consecuencias *(Teoría extravagante*, en *DyA.*, VI). Los excesos obligaban a excesos. Don Miguel era consciente de que el catolicismo comprometido de entonces no entendía, por atender a intereses extra-religiosos, que quien estaba al lado de la libertad y la justicia no estaba contra ellos en un auténtico terreno religioso *(PCanc.)*. Los que vivían de compromisos tenían que defender las «bases» del orden y del gobierno. Don Miguel se afirmaba: «Pero yo no doblo la rodilla si no ante el Padre de quien se llama *todo patria (Ef.*, 3, 14-15), y me rebelo contra toda esa 'abominación de desolación'» *(PCanc.)*. Este estado de cosas que reinaba en toda Europa hacía que Unamuno aborreciese a los que consideraba revendedores del patriotismo y de la gracia divina (Carta a J. Cassou, 20-III-26. Cf. Landsberg, *CyR.*, n.º 31, 1935, páginas 14-15).

[137] *EnD.*, p. 190. Téngase en cuenta su posible vocación infantil que recordó en los días de la crisis de 1897. Quizá, desde entonces, éste sea uno de los factores que producen su espíritu apostólico hasta en los detalles externos de la vestimenta que la crítica entiende como señal protestante. Véase los pasajes evangélicos de su vocación temprana recogidos, impresionantemente desnudos de comentario, en *D.*, I, pp. 79-80. Cf. Carta a Jiménez Ilundain, 25-III-98 en Benítez, *ob. cit.*, pp. 267-268, y *La Esfinge*, Act. 3.º, Esc. III, pp. 114-115 (cito por tercera redacción manuscrita).

[138] *Canc.*, p. 24; Cf. *Ibid.*, p. 302.

[139] *Ibid.*, p. 245.

[140] *Ibid.*, p. 453.

[141] *Ibid.*, p. 345.

[142] *¡Adiós!*, en *EnD.*, p. 161. Cf. «Azorín», *Obras completas*, t. VI, Madrid, Aguilar, 1948, p. 206. Acudiría allí todos los días, según recuerda Bogdan Raditsa *(CCLC.*, n.º 34, 1959, p. 47).

[143] *L'Avenir de l'Europe*, en *La Revue de Gèneve*, n.º 31, janvier 1923, p. 22.

[144] *Canc.*, pp. 117-118.

[145] *Ibid.*, p. 388. Cf. Ferrater, *ob. cit.*, p. 31.

[146] El texto francés precisa: «Je tardais à répondre aux amis et à ma famille» *(CF.*, 22). En la correspondencia familiar hay lagunas, pero ignoro si éstas, no muy grandes. se suplieron con cartas *circulares* que Unamuno acostumbraba a escribir.

[147] *FaP.*, p. 125.

[148] En *DyA.*, VI. Cf. *Autenticidad*, 1934, en *Visiones y Comentarios*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949, pp. 26-27 (este último texto debe ser el citado por Sánchez Barbudo en *ob. cit.*, pp. 85-86).

[149] *FaP.*, pp. 132-33.

[150] *Ibid.*, p. 135.

[151] *Ibid.*, p. 146.

[152] *Ibid.*, pp. 144-45.

[153] *Ibid.*, pp. 159-160. La denominación en *Ibid.*, p. 9.

[154] Cf. Carta a Salomé, 31-VII-25. Declara que reinicia su correspondencia en carta a Concepción, 12-XI-25. Al empezar las correspondencias para *Caras y Caretas*, de Buenos Aires, decía en *Preludio:* «Aquí estoy de nuevo y de pie. Rogad que no me vuelva a rendir la murria» (en *EnD.*, p. 110). Nuevas desesperaciones y modorras se documentan en 1926. A Cassou escribe el 20 de marzo de ese año confesando que la historia lo devora más que nunca, que está desesperado por los sucesos de España, donde no pasa nada. «El paso de la nada es más terrible que el de la Muerte.» El 4 de junio vuelve a escribirle confesando su galbana. Cf. Carta a Concepción, 10-II-27; *Canc.*, p. 331, 18-VII-29; a Concepción, 16-XII-29.

[155] Otras descripciones de su marasmo, *CN.*, 77; *EnD.*, p. 143.

[156] Vid. *Vida de Don Quijote y Sancho*, en *Ens.*, II, p. 202. «Cuando le enjaularon a Don Quijote, ¿no fué que enjaularon a la España que fuera de la jaula se burlaba de él? *(DyA.*, IV, p. 565; Cf. *Ibid.*, p. 600). *España, prisión* es un tema complementario. (Vid. el título *A mis hermanos de España, presos en ella* (en *HojL.*, n.º 10, 1928, pp. 1-11).

Don Miguel escribía a sus hijos en carta sin fecha: «Mejor enjaulado que en aire enrarecido» Cf.: «La libertad del destierro / aire del alma enjaulada» *(RdeD.*, p. 128). Influían las incomodidades de su habitación (Vid. Pomès, en *CMdeU.*, I, 1948, p. 58) y también quizá el hecho de que estuviese cerca de las oficinas del periódico *Le Quotidien*, situadas en Av. Kléber *(Loc. cit.)*.

Hacia el fin de su vida escribía: «Y yo en mi hogar, hoy cárcel desdichosa, / sueño en mis días de la libre Francia, / en la suerte de España desastrosa» *(Canc.*, p. 485; Cf. Balseiro, *CInd.*, p. 114, y José María Quiroga, *Hora de España*, XV, marzo de 1938, p. 27).

Don Miguel saludaba a los restos de Ganivet que volvían a España: «Desde tu destierro» *(Angel Ganivet*, en *DyA.*, VI).

[157] Unamuno trata inútilmente de olvidar el porvenir y pensar en la eternidad (Carta a E. R. Curtius, 9-XI-25; *EnD.*, p. 108). Repárese en «¡Dulce no hacer nada! No, el no hacer nada no es dulce, sino muy amargo; es un deshacerse» *(EnD.*, p. 109).

[158] Blanco Aguinaga descubre un fondo de Heráclito *(Unamuno, teórico del lenguaje*, México, El Colegio de México, 1954, p. 31, nota 25). Cf. Ferrater, *ob. cit.*, p. 117.

[159] Unamuno se había sentido cerca de la muerte y con el espíritu creador agotado. Se angustiaba porque, escrito ya *Del sentimiento trágico de la vida*, creía no haber expresado todo lo que tenía que comunicar. Empezó, días después, el poema en que depositaría su mensaje: *El Cristo de Velázquez.*

[160] *FaP.*, p. 106.

[161] *EnD.*, p. 64.

[162] *FaP.*, p. 143. Más tarde, cuando leyó *Lettere d'Amore*, don Miguel debió advertir que coincidía con la experiencia relatada por Mazzini en la carta a su madre de 26-VI-1839.

[163] *RdeD.*, pp. 11-14. En la fecha indicada Fernando de Unamuno enviaba el poema a Concepción, su madre. Madrid recuerda la lectura del poema, con un sabor de testamento, en París *(Ob. cit.*, pp. 16-24). Cf. García Blanco, *ob cit.*, pp. 294-96.

[164] *RdeD.*, pp. 15-17. Vid. *El cementerio de Hendaya*, en *Ibid.*, pp. 39-40.

[165] Unamuno se asimila a Moisés: Cf. *La soledad de Moisés* (29-VII-22), en *DyA.*, III, pp. 308-310.

[166] *Angel Ganivet*, en *DyA.*, VI.

[167] Al enterarse de la muerte de Mario Sagarduy, dice: «Heme muerto hoy otro retazo» *(Canc.* (19-X-28), p. 160). Algún otro amigo quizá motivó lo expresado en *Canc.*, p. 336.

[168] El poema n.º 621 del *Canc.*, recortado, le sirve a Sánchez Barbudo para presentar una confesión velada de la «leyenda» *(RUBA.*, n.º 15, 1950, p. 253, nota 36). El 12 de enero de 1926, Unamuno escribía a Concepción desmintiendo las noticias exageradas sobre su salud. El 6 de enero *Crítica*, de Buenos Aires, había anunciado el delicado estado de salud de don Miguel. «Azorín» cuenta que Unamuno se desplomó en Hendaya (en *O. Completas*, t. VI, p. 206; Cf. *Pren.*, 4-XI-28; *OMon.*, XIII, pp. 233-34). Unamuno confiesa, en carta a Concepción, 24-VI-29, que había sufrido un vahido debido a una indigestión. Véase *La mano dormida*, en *Canc.*, p. 193 (4-I-29).

[169] *RdeD.*, p. 45.

[170] *CN.*, * 62; Cf. *Pról. a Las Catilinarias*, en *ColP.*; R. Saenz Hayes, *Una entrevista con Miguel de Unamuno*, en *Prens.*, 17-IV-29.

[171] *CN.*, * 63. Aparece en carta a Cassou, 28-III-27.

[172] *EnD.*, p. 156. Cf. *Ibid.*, pp. 107-8.

[173] *Ens.*, I, p. 941. Benítez ve en el libro «una patente atonía mental y desequilibrio psíquico. Claros reflejos de la neurosis, de la que es el destierro caldo de cultivo» *(Ob. cit.*, p. 93, nota 10). Desde conceptos de individualismo y colectivismo, Sarmiento considera el marasmo como el precio que Unamuno, obsesionado por sí mismo, paga al entregarse a la colectividad. Su *marasmo* es el reverso, dice, de su *agonía*. Es el sentimiento trágico «that demands and denies life in the same movement» *(BSS.*, XX, 1943, p. 97).

[174] *SMBM.*, p. 23.

[175] Sobre la actividad de Clemenceau *(Ct.*, 150).

[176] *Cm.*, 46-47. Porque la historia era realidad—realidad humana—, tanto o más que la naturaleza *(Ens.*, I, pp. 962-963).

[177] *DyA.*, IV, p. 618.

[178] *Cm.*, 35. En esos días había leído a Brémond *(Loc. cit.)*. Desafiaba: «Prosa? Y qué sabéis vosotros?» *(RdeD.*, pp. 87-88).

[179] Unamuno se sabía hombre de humanidad, de «habla», de «eternidad» *(Canc.*, p. 250). Parece que don Miguel se siente avergonzado de su creación literaria frente a la creación divina *(Cm.*, 38-39). Sin embargo, entrega su *Cancionero,* al ver que su obra es buena, al Dios desconocido *(Canc.*, p. 23).

[180] *Ct.*, 147. Basave afirma: «Ninguno más heroico que él, en su afán humanísimo de trasplantar el hombre de carne y hueso al escritor, para al fin identificarlos» *(Ob. cit.*, p. 30).

[181] *CN.*, 59-60. En julio de 1923, Unamuno pensaba que los *Castigos* era obra de rencor personal *(DyA.*, III, p. 376).

[182] *CN.*, 61. Con mayor serenidad, en el *Cancionero* declaraba: «Voy clavando los momentos / con los clavos del cantar» *(Canc.*, p. 364).

[183] *FaP.*, p. 9.

[184] *Ibid.*, p. 109. El destino combativo de los sonetos, en *Ibid.*, p. 9; Carta a J. Cassou, 12-I-25.

[185] *FaP.*, p. 9.

[186] *EnD.*, p. 34 (IV-24); y contar la aventura de ultratumba de Don Quijote *(DyA.*, II, p. 69) (IV-24). Había prometido escribir, «para siempre», el relato de la cautividad en Fuerteventura. Y prometía escribir el libro *Don Quijote en Fuerteventura*, «Don Quijote en camello a modo de Clavileño» *(FaP.*, p. 8). No sabemos en qué medida una identificación le hubiese permitido hablar de sus propias aventuras. En 1927 preparaba «un nuevo libro sobre el quijotismo» (a J. de la Luz León, 6-VIII-27, en *Alf.*, n.º 62, 1927, p. 3), que parecía ser de carácter más bien meditativo si se tiene en cuenta lo que le escribe a Warner Fite el 28 de junio de ese año (en *RHM.*, XXII, 1956, p. 90. Cf. *Pról.* a la 3.ª ed. de *Vida de Don Quijote y Sancho*, mayo de 1928, en *OCA.*, IV, p. 96.)

[187] Hablaba de su expectativa de liberación y prometía un relato objetivo *(FaP.*, pp. 8, 9, 45-46 y 100).

[188] Nótese que esta misma dificultad influye algo, aunque con menos fuerza, en el carácter inacabado que tendrá el libro que estudiamos.

[189] L. M. Guzmán habla de un libro en preparación titulado *El Verdugo* que sería dedicado a Martínez Anido. Asimismo, habla de otro, terminado ya, sobre Hendaya *(Esbozo de todo un hombre*, en *El Universal*, México, 13-XI-26). Del primero no sabemos nada. El segundo es la colección de artículos, escritos en el otoño de 1925 y unidos por el título *Desde Hendaya*, publicados en *Caras y Caretas*, de Buenos Aires, a lo largo de los dos años siguientes; debían integrar un volumen, *Los días de Hendaya*, «para darles mayor duración

independiente y una cierta unidad intencional», según el deseo del autor *(EnD.*, p. 143). Los recoge M. García Blanco en *EnD.*

190 Memorias las llama en *CN.*, * 105, y novela autobiográfica, por ejemplo, en *Historia de Niebla*, en *Niebla*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950, p. 20. En adelante, *Ni.*

191 *Cm.*, 44. Cf. *Rt.*, 24. Sin embargo, sabía que debía someterse a la actualidad de las entrevistas *(Extracciones fotográficas* (24-X-24), en *DyA.*, VI).

192 «Mi biografía son mis obras», escribe a Cassou, 29-I-26, desvalorizando las minucias de su vida. Pero éstas, elevadas a su personalidad, eran ofrecidas por el autor en sus obras.

193 Inmediatamente anteriores al período estudiado las encontramos—la biografía es autobiografía—en *DyA.*, II, p. 350. Dentro de él, véase *Al rededor del estilo*, IV, IX, X, en *DyA.*, IV, pp. 553, 568 y 569-70 respectivamente. Como podrá advertirse a lo largo de este estudio, en la colección *Al rededor del estilo* empiezan a reunirse literariamente los temas que más tarde adquieren forma peculiar en *Cómo se hace una novela.* Fué publicada entre el 20 de abril y el 30 de noviembre de 1924 en *El Imparcial*, de Madrid. De los 31 artículos que la componen, el XVI y el XXVIII desaparecieron. Don Miguel escribía a Concepción, 3-IV-24, comunicándole que pensaba hacer un libro *Sobre el estilo* con ellos. Se encuentran publicados, superando técnicamente la publicación de *OCA*, en *DyA.*, IV.

194 *CN.*, 65. A Unamuno no se le escapa el hecho de que Mazzini descubre el amor maternal de su mujer Judith *(CN.*, 102-103 y 111).

195 *CN.* 72. Cf. *Cm.*, 47.

196 Algún día podré ofrecer la prueba documental definitiva de que *Paz en la guerra* es obra que, perteneciendo al conjunto—por técnica y, sobre todo, intención, aunque no se repare en ello—, significa un intencional cambio de 'objeto' en su novelística.

197 *Nuestros yos ex-futuros* (inédito), p. 3.

198 *CN.*, 70. Sin embargo, véase el giro simbólico que Unamuno quería dar al final de *La piel de zapa* en *La agonía del cristianismo (Ens.*, I, pp. 982-983).

199 Aplico una frase referida a la experiencia de Jugo de la Raza *(CN.*, 74).

200 *CN.*, 72. Vid. *El jugo de mi raza*, en *El Sol*, Madrid, 3-VII-32. En *CF.*, p. 19, no aparece la enumeración de apellidos derivados de Larra; tampoco la declaración de no saber qué significaba Jugo.

201 Recordaba a figura recia de su abuela en un poema de julio de 1912 *(Cincuenta poesías inéditas.* Madrid-Palma de Mallorca. Papeles de Son Armadans, 1958, p. 124; en adelante, *CPI).* Más tarde, *Abolengo Liberal* (15-I-36), en *DyA.*, VI. Aunque explique que Jugo no significa lo que en español significa esa palabra, ese es el sentido que Unamuno le da (Cf. *Canc.*, p. 202). Obsérvese el deseo de transmitir su abolengo liberal a sus nietos para curar a la patria de la enfermedad del tradicionalismo estéril *(Canc.*, p. 303). Cf. Sarmiento, *BSS.*, XX. 1913, pp. 93-94.

[202] Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950, *Pról.*, IV, p. 19. En adelante, *TNE*.

[203] Cf. a Concepción, 22-VII-25 y 6-VIII-25.

[204] *EnD.*, p. 108.

[205] *Verdor de mi Vizcayita*, en *RdeD.*, p. 49. Unamuno se encuentra «a la vista tantálica» de la España vasca, deseoso de ir a chapuzarse en la cascada de Uramildea *(CN*, * 62; *Pr.*, 9). Nótese que su personaje Jugo también iría a la frontera *(CN.*, * 95).

Si bien en la frontera hay cercanías inquietantes y nuevas luchas más exacerbadas, llenas de incidentes policiales, se encuentra en un estado de mayor serenidad *(CN.*, * 85). El Gobierno español no tenía argumento válido para que el francés internase a Unamuno (Sáenz Hayes, en *Pren.*, 17-IV-29; carta a J. Cassou, 9-IX-25). El simulacro de un ataque comunista en la frontera se frustró gracias a la lealtad y honradez de su «antiguo y entrañable amigo» el capitán Juan Cleto, quien fué procesado por ello *(Ct.*, 129; Cf. Cartas a Concepción, 12-I-26, 7-XII-26, 23-XII-29).

[206] *EnD.*, p. 107-108.

[207] Carta a su hijo Pablo, 23-VI-25; a su hija Salomé, 2-I-25; a Concepción, 6-VIII-25.

[208] Cartas a Concepción, 21-I-26, 30-I-26, 25-III-26, 1-XI-26, 25-IV-28; a Juan Cassou, 21-VI-26; a Matilde Brandau de Ross, 15-XI-27.

[209] Entre la carne y la historia, dice en *EnD.*, p. 203.

[210] *RdeD.*, p. 25 (4-X-25). Cf. Cartas a Concepción, 10-II-27 y 16-XII-29.

[211] *RdeD.*, p. 89.

[212] *Colec.* M. García Blanco.

[213] *DAD.*, p. 69. Cf. *Doctrinarismo*, en *HojL.*, n.º 16, 1928, pp. 1-10. Sin embargo, las anécdotas se elevaban a categorías bajo su pluma (Esclasans, *ob. cit.*, p. 145). En este caso, categóricos sinónimas.

[214] *RdeD.*, p. 117.

[215] *Ibid.*, p. 123; Cf. *FaP.*, p. 129. En el destierro descubre la honda tristeza de Cervantes y resiente, en el conceptismo de Quevedo, su «mueca amarga» (Carta a J. L. Borges, 26-III-27, en *Nos.*, XXI, n.º 215, 1927, p. 126). En carta a Gabriel Miró, 24-III-27, decía: «Ya no busco amparo en la agridulce sonrisa de Cervantes, sino que me acobijo en la amarga mueca de Quevedo» (Cf. Josse de Kock, *t. cit.*, pp. 178-188).

Al examinar el soneto XXXVI de *FaP.*, Sánchez Barbudo afirma que «ante el verdadero dolor Unamuno retrocedía» y que pedía a las palabras que fueran leyendas, «ser palabras encubridoras» *(Ob. cit.*, p. 99). No observa el crítico que, en ese soneto del 28 de mayo de 1924, don Miguel, todavía en Fuerteventura, pedía a las palabras que acallasen las voces del dolor, del insulto, prefiriendo algo más la lengua de Cervantes.

Existe una lengua política intencionada que debe ser estudiada. Véase el uso de *escorial* en *El caos* (24-IV-24), en *DyA.*, VI.

[216] *EnD.*, p. 145.

[217] *RdeD.*, p. 133.

[218] *CN.*, 71. En *Cómo se hace una novela*, había dicho Serrano Poncela, Unamuno «grita por su razón de ser y no por la episódica española, mucho menos importante de lo que aparenta» *(El pensamiento de Unamuno*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 21). Según Sánchez Barbudo, el drama de advertir la gran parte de falsedad de su papel se agrava al percibir que va a utilizar su conflicto consigo mismo en una nueva obra literaria. Asqueado de sí, imposibilitado de escribir la novela, recurrió a contar cómo se la hace «confesándose—no sin velos—de los remordimientos que le llevaban a escribir esa obra» *(Ob. cit.*, p. 122). Del segundo intento, afirma ingenuamente Sánchez Barbudo: «No es, quizá, la mejor manera, pero es sin duda la más fácil» *(Ibid.*, p. 121). Sin embargo, cree que también tuvo dificultades al tratar de contar «más o menos confusa y veladamente, y aunque fuera con mucha emoción, la tragedia del hombre que falsea su vida por hacer de ella literatura, por haber hecho de ella novela—novela *voluntaria*, no ya la que es fatal al expresarse—, ansioso de gloria, atacado por la fiebre del exhibicionismo» *(Ibid.*, p. 126).

CAPÍTULO SEGUNDO

[1] Refiriéndose a su colección *Al rededor del estilo*, Unamuno escribía: «Y este río de sentimientos y reflexiones sobre el estilo, ni en rigor ha tenido principio ni puede tener fin» *(DyA.*, IV, p. 593, (31-VIII-24); Cf. *Agon.* XI, en *Ens.*, I, p. 1026: «Si concluir en el sentido de acabar, esto empieza a la vez que concluye»). Escribía acerca de la novela: «Una novela suele ser algo así como un cuadro; algo recortado y enmarcado. Y hay novelistas que se preocupan más del marco que de lo pintado en la tela. A lo que le llaman saber componer. Y en sabiendo componer, enmarcar, les importa poco carecer de estilo, o sea de vida. Sus cuadros resultan de naturaleza muerta. Les falta vida» *(Al rededor del estilo*, XXI, 14-IX-24, en *DyA.*, IV, p. 598). Unamuno hace precisamente todo lo contrario en *Cómo se hace una novela;* no le importa el marco, lo rompe; su obra expresa una nueva concepción de la vida. Lo que está de acuerdo con su declaración: «La historia que es vida, no se enmarca. Se puede cortar la historia por donde se quiera al narrarla; pero esos cortes son arbitrarios, aunque cómodos. Ningún relato de historia tiene principio ni fin». Y pensaba que, frente al hombre que no empieza ni termina en él, «los más de los sujetos novelescos se mueren del todo cuando el autor los mata, y no tienen vida ulterior» *(Loc. cit.)*. Quería dar a sus personajes—y, entre éstos, a él mismo—vida ulterior. Así, pues, las características de *Cómo se hace una novela* y los añadidos de ella, obedecen a una firme concepción unamuniana.

[2] XXI, en *DyA.*, IV, p. 598. En alguna manera Sánchez Barbudo considera que *Cómo se hace una novela* es obra de clave.

[3] XXVI, en *DyA.*, IV, p. 615. En la obra se cumple la observación de Magda Nürnberg de que la novelística de Unamuno, a pesar de caracer de una acción interesante: «*Sie vermitteln dem Leser, der für die in ihnen behandelten Probleme aufgeschlossen ist.*» Le interesa crear en sus novelas un tipo de hombre cuyo síntoma más típico es una inquietud que obedece a la inseguridad de su propia existencia y al miedo a la nada. Y quiere comunicar al lector este clima, que él mismo vive, a través de sus personajes. *(Miguel de Unamuno als Romanschriftsteller*, tesis presentada a la Universidad de Maguncia, 1951, p. 86. He podido conocer este trabajo gracias a la señorita Elisabeth Müller.)

Sánchez Barbudo llama a Jugo de la Raza, con evidente incomprensión, «personaje abortado» (en *HR.*, XVIII, 1950, p. 242, nota 32).

[4] En *CF.*, p. 27, aparece la coma que permite leer con claridad el texto.

Advertimos que son nuestros, salvo especial indicación, los subrayados que aparecen en los textos utilizados en este capítulo, y en adelante, para destacar fenómenos lingüísticos.

[5] El *Comentario* se inicia como un diálogo con Jean Cassou. «¡Ay, querido Cassou!», es el apóstrofe con que lo empieza don Miguel; dialoga en presencia del lector; «y el lector comprenderá» *(Cm.*, 35). Después se rompe este diálogo directo. Unamuno va comentando, párrafo a párrafo, el *Retrato* en un diálogo silencioso que alguna vez se manifiesta externamente. Como en un «aparte», protesta su gratitud: «Dice Cassou que mi obra no palidece. Gracias» *(Cm.*, 41).

[6] La versión francesa de la obra recibe algunas modificaciones no señaladas por el autor. También existen pequeñas supresiones. No afectan al sentido de la obra, son leves variantes. En los casos necesarios aludiremos a ellas.

[7] Ellos son: pp. 61-64; 67; 69-70; 73; 78-80; 83-84; 85; 86; 87-88; 88; 91; 92-96; 99-100; 104-105; 107 (dos); 108-109; 111-113; 115; 117-118.

[8] En *El vacío soberano* (en *Soc.*, 26-XII-23), Unamuno había hablado de este aburrimiento, y ya entonces era un viejo tema. Véase otra ocasión en que Unamuno rompe el marco estricto del relato comentado: «Imposible!» *(CN.*, 82).

[9] Unamuno tuvo afición especial a la literatura de confesión, tanto que él mismo escribió diarios. He dado a conocer la existencia del que pertenece a 1897 (en *MP.*, n.º 360, abril de 1957, pp. 182-189). Juan Marichal observa que Unamuno abandonó esta expresión literaria para escribir un *diario público*, pasando de una forma protestante a una forma católica. No es exacto decir que, «en el caso de Unamuno, la confesión tenía un contenido más bien protestante [...], pero se realizaba en una forma hispano-católica: tenía que confesarse con un prójimo». El intimismo y sus formas expresivas literarias no son exclusivas del protestantismo, aunque sí lo que él pueda entrañar de solipsismo. Toda vez que una *forma* se rompe delata una apertura que, en este caso, es católica en su más hondo y genuino sentido. Tal vez

el juicio de Marichal: «Unamuno se incorporaba a la literatura europea de la desidencia religiosa, pero lo hacía también al *hispánico modo*» —y con espíritu católico, añado—tenga un valor histórico cierto *(La voluntad de estilo*, Barcelona, Seix Barral, 1957, p. 255). También es acertado decir que no abandonó, sin embargo, el confesonario, sino que lo subió al púlpito, convirtiendo el diario íntimo en *ex-timo* para ejercer el «apostolado» del *sermón laico* sobre sus contemporáneos *(Ibid.*, pp. 236-237 y 255-256).

[10] También se puede observar las peculiaridades de *fragmentarismo* e *insistencia* que caracterizan su obra, el escribir *a lo que salga*, su *ir entregando el alma día a día*, insistiendo, sin preocuparse de la estructuración perfecta de la obra. Sin embargo, *Cómo se hace una novela* alcanza una profunda y hermosa unidad de estructuras quizá gracias, precisamente, a las agobiantes inquietudes que acentuaban estas características. Ellas se deben a un complejo de factores. Su personal descubrimiento de la realidad lo hacía *balbucir*, más que expresar sistemáticamente, su hallazgo. Su actitud de filósofo de la vida encuentra cabal expresión en ese irse entregando a medida que se descubre. Y existen circunstancias culturales y económicas de la época que lo obligan al fragmentarismo. En todo ello existe una raíz de española improvisación. De otro lado, su 'circunspeccionar' problemas fundamentales, cuyas dimensiones no permiten abarcarlos íntegramente, produce estas características complementarias.

[11] La biografía—y se puede extender válidamente a la autobiografía—, «género comparable al retrato, es arte y también es documento» (Reyes, *ob. cit.*, p.71).

[12] Alfonso Reyes dice que hay un tipo de experiencia que «no sabemos si nos llevará, por ejemplo, al relato autobiográfico o al relato imaginado sobre bases de la experiencia» *(Ob. cit.*, p. 165). Parece, según el proceso descrito en el capítulo anterior, que a Unamuno le tentó más el «relato imaginado», pero que no podía desprenderse de su *realidad personal* porque lo acechaba la *grosera realidad* no personal. Sólo en la medida en que se decidía a participar *personalmente*, era capaz de superar lo anecdótico, de recogerlo y darle un sentido personal. Así surge el doble plano armónico de una *autobiografía novelesca.*

[13] S. Putnam advierte oscuramente el fenómeno de *Cómo se hace una novela* cuando afirma: «Pero el sentido de la historia en lo individual y de lo individual en la historia es el principio básico en Unamuno. El concepto calderoniano persiste: la vida es sueño, y el hombre es el sueño de Dios. Afincado sobre estos fundamentos metafísicos, el novelista, siempre autobiógrafo, trasciende hasta lo que podría llamarse una super-autobiografía abstracta» (en *RHM.*, I, 1934-35, p. 105). También Guillermo de Torre penetraba, un poco deslumbrado y sin ver mucho, en las «extrañas y conturbadas» páginas de la obra: «Asistimos en ellas a las angustias y congojas de su yo, saturado de sí mismo, que intenta inútilmente desdoblarse en un personaje ficticio, novelesco, al que designa con el nombre de "U. Jugo de

la Raza". Pero ni éste llega a adquirir corporeidad propia ni el relato autonomía de tal, pues a cada instante aparece cortado por las reflexiones circunstanciales y las hondas indignaciones que en el destierro sacudían el espíritu del autor. Y ahí, en esta mezcolanza de elementos, de ficción seminovelesca y de autobiográficos desahogos, radica precisamente la "grandeza y debilidad" de este libro. Al apuntar estas objeciones, al negar viabilidad novelesca a su relato, ya sé que facilito las bases de que se hubiera valido su autor para refutar tales reproches. [Hubiera dicho] que lo que él pretendió reflejar en *Cómo se hace una novela* es la angustia de su yo humano y no del yo ficticio de su personaje. En rigor, esta subjetivación, aun de lo más objetivo, esta asimilación del autor a sus héroes se extiende a todas las criaturas novelescas de Unamuno...» *(Ob. cit.*, pp. 19-20).

Sarmiento, que consideraba que las obras del destierro, incluyendo la que estudiamos, perdían cualidades estéticas, criticando lo más valioso de la obra en términos parecidos a los de G. de Torre, sólo *salvaba* un aspecto sociológico de ella *(BSS.*, XX, 1943, pp. 92 y 105).

Esclasans considera que *Cómo se hace una novela* es una «especie de confesión híbrida, cínica, desesperada» *(Ob cit.*, p. 119); y Segundo Serrano Poncela, que es un «monstruo ensayístico» *(Ob. cit.*, p. 21).

[14] *DyA.*, IV, p. 601. Cf. *Pr.*, 13.

[15] Don Miguel escribía en 1923: «Retórica, por supuesto, y no poética. Porque la retórica es el arte de vestir el pensamiento y, cuando no le hay, de encubrir con un vestido la falta de él, y la poética es el arte de desnudarlo» *(La sacudida*, en *Nac.*, 30-I-24).

[16] «Traje y estilo son una misma cosa en el fondo [...] El verdadero traje, el traje espiritual, se lo hace el que lo lleva. Y de aquí el valor y sentido de las rodilleras y las coderas, símbolos de la personalidad, según hemos establecido en nuestro *Amor y Pedagogía*» *(Alrededor del estilo*, V, en *DyA.*, IV, p. 556. Cf. *DyA.*, II, p. 369).

[17] «Y un lenguaje es un pensamiento, es un sentimiento común, es una filosofía, hasta una metafísica» *(Hispanidad*, en *Síntesis*, n.º 6, XI-27, p. 308). Unamuno terminaba por afirmar que el pensamiento es la «piel de la palabra. Se piensa con palabras o mejor, son las palabras las que piensan en nosotros» *(PCanc.)*. El concepto era algo formal y la palabra, sustancial. Vid. el hombre libresco que hace un libro humano, «no una gramática histórica / sino una historia gramatical, / henchida de retórica / demoníaca, angelical» *(Canc.*, p. 278).

[18] *Al rededor del estilo*, I, en *DyA.*, IV, p. 544.

[19] Blanco Aguinaga afirmaba: «Hay pensadores en los que, necesariamente, una teoría de la lengua es una poética, y una poética es una teoría de la realidad. Así Unamuno» *(Ob. cit.*, *Pról.*, 9; Cf. *Ibid.*, p. 35). Fernando Huarte Morton señala también que en Unamuno el ejercicio de la lengua es «inseparable del ejercicio del pensamiento» *(El ideario lingüístico de Miguel de Unamuno*, en *CMdeU.*, V, 1954, p. 172; Cf. *Ibid.*, pp. 72-76). Serrano Poncela afirma que detrás de las formas literarias y filosóficas de Unamuno «no hay otra cosa

que filología: lucha por la expresión: transformación del *logos* en una palabra, signo, instrumental comunicante» *(Ob. cit.*, p. 61).

El corazonaje *(DyA.*, II, p. 360), la cardíaca, el lenguaje de la pasión no está estudiado todavía lingüísticamente y filosóficamente. Debe verse, como intento sin éxito, Vera Yamuni Tabush: *Conceptos e imágenes en pensadores de lengua española*, México, El Colegio de México, 1951.

[20] José María Salaverría ya notaba que la generación del 98, «por muchos conceptos se pueda definir como una tardía e inconsciente renovación romántica». Y daba las notas de «exageración del individualismo, exaltación de la personalidad, yoísmo delirante, espíritu de rebeldía y demolición» como claramente visibles *(Nuevos retratos*, Madrid, Renacimiento, 1930, pp. 77-78). *Azorín*, miembro de la generación, confiesa la tradición y caracteres románticos de ella (en *Obras Completas*, t. II, 1947, pp. 908-914). En la actitud política de Unamuno de aquellos años, Salaverría descubría «una fiera actitud victorhuguesca, dispuesto a victimar a todos los reyes y tiranos» *(Ibid.*, p. 94). Peers califica a Unamuno de «el ensayista más romántico del grupo» *(Ob. cit.*, t. II, p. 566) y, entre muchas otras características—falta de forma y apelar a la intuición—, señala, principalmente, la del «conflicto interior característico de los grandes románticos» *(Ibid.*, p. 567). En suma, concluye: «En su vida, como en su obra, fué un romántico casi puro», y le asigna a Unamuno un lugar terminal en su *Historia* «como exponente de la permanencia del romanticismo en la literatura de España» *(Ibid.*, p. 568). Indudablemente, en Unamuno se pueden encontrar todos los elementos interiores del romanticismo (Vid. Paul Van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européene*, Paris, Albin Michel, 1948, pp. 245-83) y algunos pocos externos *(Ibid.*, pp. 284-334). Asimismo, son importantes las lecturas románticas de Unamuno. Gran parte de su estilo *declamatorio*, provisionalmente llamémosle así, proviene de ellas.

Por lo demás, cabe afirmar que pertenece a una *corriente de infinitud*, lo que, si no queremos extender torpemente el término *romanticismo*, revela la originalidad de su pensamiento contrapuesto a las corrientes del siglo XIX. Así, el romántico *egotismo* que destaca Ortega *(En la muerte de Unamuno*, en *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1946-47, t. V, p. 262. En adelante citaré *OCO)* no es sino la inauguración de un nuevo hombre.

[21] La voz *fatídico* debe aludir a *Hado. El Destino*, que reaparece en el siglo XIX, está relacionado con la condición perecedera del hombre ateo y antiteísta del siglo.

[22] Este tipo de lenguaje también aparece cuando Unamuno recuerda el hogar de su niñez, el *santuario litúrgico*, la *vedada y litúrgica* sala de recibo *(Ct.*, 135), la Marmota, «ser misterioso y enigmático» *(Ct.*, 135) y a su padre que hablaba en una lengua que sonaba «a cosa extraña y como de otro mundo». Le produce a don Miguel una especial sensación esa «lengua misteriosa y enigmática» *(Ct.*, 135-136).

[23] La reacción anti-romántica del relato es señalada por Sarmiento

(BSS., XX, 1943, p. 97). Al hablar de *La piel de zapa* y Unamuno, Martín Nozick apunta: «However the Spanish author refused to use this climax in the novel about Jugo de la Raza which was shaping itself in his mind in France» *(MLN.*, LXV, 1950, pp. 255-56).

[24] Es interesante señalar que Unamuno se burla de un cientificista, hombre «de vasta cultura y muy leído, que, proponiéndose escribir una novelilla psicológica, pensaba introducir la novedad de no hablar en ella de alma, ni de voluntad, ni de inteligencia, ni de imaginación, ni de qué sé yo cuántas cosas más, porque decía que todo eso son puras abstracciones y él quería demostrar realidades» con un lenguaje científico *(Polvo de hechos*, en *El Imparcial*, Madrid, 15-III-97).

[25] No sabemos en qué medida puede haber una voluntad metafórica en el giro, por lo demás usual, «esta frase tan *preñada* de sentido» *(Cm.*, 36).

[26] En los textos aducidos hay una contradicción *verbal* que no debe desorientar.

[27] La metáfora quizá provenga de Carlyle (Clavería, *ob. cit.*, p. 24). Ferrater afirma: «La afanosa busca de esa entidad supremamente real que es el hombre de carne y hueso, el hombre que tiene entrañas y no solamente principios, sitúa a Unamuno en un plano desde el cual todo existencialismo y, desde luego, todo vitalismo aparecen como expresiones de una realidad demasiado pura para que pueda ser concreta» *(Ob. cit.*, p. 49; Cf. *Ibid.*, p. 50). Piénsese, además, en la inmortalidad del hombre de carne y hueso.

Para la tradición de estas metáforas, véase Ernest R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1955, t. I, pp. 198-201 y 201-203.

[28] «Pensar es rumiar; pensamiento es pienso» *(OCA.*, IV, p. 725). De las funciones sensoriales Unamuno prefiere las más vitales realizando trastrueques metafóricos. *Oír* es *comer:* «La muchedumbre hambrienta de la palabra del Verbo, del Maestro, había de sentarse para oírle, para comer su palabra» *(Cm.*, 43). Un vocablo no suena, sino «sabe a ruso» *(Cm.*, 53).

[29] Cf. *CN.*, 64, 89, 96-97; *Ct.*, 140; *Ens.*, I, p. 1014.

[30] Nos traga, *CN.*, 81-82.

[31] Cf. *Pr.*, 14; *Cm.*, 48; *CN.*, 87; *Ct.*, 137-140, 148.

[32] Cf. *CN.*, 65, 66, 72.

[33] Cf. *Pr.*, 11, 12, 15; *CN.*, * 61, * 63, * 85, * 86, * 104; *Ct.*, 127, 128, 129, 130, 142, 159.

[34] Cf. *CN.*, * 94, * 95.

[35] Algunas veces aparecen al concebirse temas y obra como espacio.

[36] Cf. *Cm.*, 37, 38, 39, 40, 42; *Pr.*, 12, 13; *CN.*, * 104; *Ct.*, 126.

CAPÍTULO TERCERO

[1] *Ens.*, I, pp. 525. Por ello Unamuno afirmaba la superioridad del poeta sobre el hombre de ciencia y de acción. El poeta era el que

hacía sublime lo trivial al descubrirlo con una metáfora y, así, lo convertía en mito, eterno y permanente (en *DyA.*, IV, p. 74). Sin pretender sentar una teoría antropológica, recordamos que el pensamiento contemporáneo, por primera vez en la historia, empieza, más en contra de la razón que de la inteligencia, a sentar la peculiaridad humana dentro del cosmos sobre su potencia imaginativa (Vid. Ernest Cassirer, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cutura Económica, 1945, 1.ª p. II, pp. 55-86). También para Ortega y Gasset la imaginación, en muchos de los aspectos descubiertos por Unamuno, desempeña un papel importantísimo (Vid. Fernando Vela, *La «fantasía» en la filosofía de Ortega*, en *LT.*, año IV, n.º 15-16, 1956, pp. 433-453).

[2] *AP.*, V, p. 60.

[3] *Ens.*, I, p. 574.

[4] *Ens.*, II, p. 754.

[5] *Ens.*, II, p. 890. Relaciona en lucha vital y vivificante, como sentimiento y razón, imaginación y razón.

[6] *Teoría extravagante* (20-V-24), en *DyA.*, VI.

[7] *Dedadas de espuma*, en *DyA.*, VI.

[8] *OCA.*, I, p. 87.

[9] *Ens.*, II, p. 1064.

[10] *Ens.*, I, p. 525.

[11] *Por tierras de Portugal y España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, p. 156.

[12] *PCanc.* Cf. Blanco Aguinaga, *ob. cit.*, pp. 104-107. La intuición poética de Unamuno captaría la realidad con metáforas primitivas tipo *A es B*. La abstracción, análisis y comparaciones racionales son posteriores en la aprehensión humana. Ahora bien, su intuición poética se desarrolló en comparaciones y alegorías, vivero de múltiples expresiones metafóricas parciales. Sin precisar la naturaleza concreta de cada caso hecho de variantes, utilizamos el término *metáfora*.

[13] Cf. *EnD.*, pp. 139 y 154.

[14] Asoma en esta obra la consideración de la *letra* como *esqueleto (Cm.*, 52), aunque se considera necesario el esqueleto *(Ct.*, 139). Un distingo que hace entre *carne* y *palabra*, si bien puede responder a un pensamiento integral, en esta ocasión parece estar exigido por la crítica de la novela de 'carne' de Balzac *(Ct.*, 139).

Detrás de la valoración del *libro* aparece evidente una raíz religiosa. Para entenderla mejor, es preciso acudir al misterio revelado: *El verbo se hizo carne*. Y don Miguel está ganado por una concepción paulina, más que por la de San Juan: 'En el principio existía Cristo'. Probablemente por ello decía que «el dialéctico polémico sentía mejor que San Juan lo que en el principio fué la Palabra *(PCanc.)*. En su teoría lingüística sobre la palabra influye decisivamente una concepción religiosa. La palabra participa, para él, de la Palabra Creadora divina y se opone a la letra racionalista humana. Basta citar, escrito en este mismo período histórico, el capítulo IV de *La agonía del cristianismo*, donde se rechaza el libro y la orden del Apocalipsis *(Ens.*, I, p. 961). Esto mismo prueba la medida en que Unamuno persigue

en esa obra una *desencarnación* como consecuencia de su desesperado estado de espíritu, horrorizado por los mezquinos compromisos, aunque esto mismo sirva para luchar contra la *letra* protestante. Además, sobre esta metáfora se ejerce la crítica de Unamuno contra todo tipo de racionalismo, que le obligaba a rechazarla, aunque no siempre, como cree arbitrariamente Huarte Morton *(Ob. cit.*, p. 43). Considerado el *libro* como Palabra encarnada, se llega a la interpretación integral de *letra* y *palabra*. Véase, por ejemplo, en *El Cristo de Velázquez*, *Querubín-Libro*, donde aparece evidente, no el *Verbo* de San Juan (Cf. Jorge Luis Parras, en *Puerto Rico*, n.º 3, 1935, p. 239), sino más bien el *Cristo* de San Pablo.

Llevado por la idea de una niñez anterior a la historia, por la idea del des-nacer, Unamuno escribe: «El Verbo encarnado fué al nacer, niño, palabra; la cruz ya es letra, terrible T» *(PCanc.)*.

[15] Para W. D. Johnson esta metáfora delata que el hombre hace de todo, libro; *libro* que es libro y cobra sentido, gracias a la lectura humana: «He aquí el verdadero primado ontológico: la vida y la conciencia» *(Vida y ser en el pensamiento de Unamuno*, en *CMdeU.*, VI, 1955, p. 33). Esta interpretación fluye mejor de las siguientes metáforas que estudiaremos.

[16] Dictadura «que no dicta nada» *(CN.*, 113) quizá nace de su crítica de poeta e intelectual que piensa en el Libro de la Historia.

[17] Es distinta su actitud ante el pasaje de San Juan (VIII, 6) en *La agonía del cristianismo*, en *Ens.*, I, p. 963. Vid. nota 14 de este capítulo.

[18] Parece que Unamuno recordase el fresco de la creación de Miguel Angel. «Hay acaso dentro de cada uno de nosotros, tan dentro que lo llevamos perdido, que no logramos encontrarlo—encontrárnoslo—, un estilo divino. El dedo de Dios es el sumo estilo creador, el más íntimo estilo creador. Me ha creado único; te ha creado, lector, único; nos ha creado únicos a cada uno de nosotros y si me ha dícho una vez quedó dicho para siempre» *(Al rededor del estilo*, XVIII, en *DyA.*, IV, p. 591).

El hombre es «esencia» de la naturaleza, «biblia de Dios» *(Canc.*, p. 191). El alma es un palimpsesto—respecto de los yos—*(Ibid.*, pp. 61 y 94). Se pregunta Unamuno si él será «lectura» *(Ibid.*, p. 330). Y por eso se entrega como «alma-libro, / hombre-mundo verdadero» y explica «cuando vibres todo entero / soy yo, lector, que en ti vibro» *(Ibid.*, p. 250). Se descubre la raíz poética de la metáfora cuando Unamuno dice que el hombre es «diccionario» del Universo y que «su destino final—y su calvario—/ponerse en verso» *(Ibid.*, p. 255). Cf. *Diccionario:* cementerio *(Ibid.*, pp. 268-69).

Unamuno también recuerda su infancia, la «edad en que aún no sabía leer, en que todavía no era hombre de libro» *(Ct.*, 132).

[19] Unamuno confiesa en el *Prólogo* inédito al *Cancionero:* «Comprendí cómo mi bibliofagia es teofagia, y que al comerme libros me como a Dios en ellos.» A esta conclusión había llegado, dice, al releer el Apocalipsis (X, 8-10).

[20] Unamuno afirmaba también que los libros depuran la locura *(DyA.*, II, p. 320).

[21] Cf. *CN.*, 75; *Ct.*, 156.

[22] Así *oír* es también comer *(Cm.*, 43) y un vocablo *sabe* y no *suena* a ruso *(Cm.*, 53).

[23] Obsérvese el dinamismo con que las metáforas, desde que nacen, empiezan a intervenir en la creación de un cosmos. El de esta metáfora está relacionado, indudablemente, con su grado de compatibilidad con la básica del libro. Cf. las glosas al margen blanco del libro de la vida *(Canc.*, p. 293).

[24] *DyA.*, II, p. 322.

[25] *Ibid.*, p. 323.

[26] *FaP.*, p. 150.

[27] Cf. *Cm.*, 50, 54, 55; *CN.*, * 70, 76, 85, 96, 110, 114, 118; *Ct.*, 125, 127, 130, 144, 145, 149, 159.

[28] Cf. *Ct.*, 139, 143.

[29] *DyA.*, IV, pp. 543-544. Unamuno confiesa que ha usado la voz *nivola* porque él tampoco sabe lo que es *novela* (Carta a Balseiro, 27-II-28, en *CInd.*, p. 104). Dice que el lector no se pregunta por el género, sino el crítico *(Ibid.*, p. 105). Y afirma que había inventado la denominación para destruir, burlándose, los géneros *(Ibid.*, p. 106). Confundir, para Unamuno, era siempre, nos interesa hacerlo notar, reducir las escleróticas ordenaciones culturales y volver a la vida para cobrar la humildad y la responsabilidad humanas perdidas en el orgullo de unas cuantas clasificaciones aparentemente seguras.

[30] En *La regeneración del teatro*, en *Ens.*, I, pp. 1050-51. Es un texto que no recuerdo haya citado Marías en sus valiosas observaciones sobre el sentido existencial de la novela unamuniana, donde señala que «Unamuno es el auténtico inventor del género» *(Filosofía actual y existencialismo en España*, Madrid, Revista de Occidente, 1955, p. 361. En adelante, *MFyE)*, y para decir que esas «novelas defectuosas han anticipado la mayoría de los rasgos de las posteriores» *(Ibid.*, p. 370). Son interesantes las relaciones que Marías encuentra entre ensayo y novela, utilizando sobre todo la narrativa de Unamuno *(Ensayo y novela*, en *Ins.*, n.º 98, 1954, pp. 1-2). Ya R. Cansinos Assens había observado, refiriéndose en especial a *Niebla:* «El modo libre de su procedimiento novelesco, basado en la voluntad ideológica», la desnudez, el mostrar «las vísceras más íntimas de la novela y sus reconditeces más vitales», el afán de identificar la novela «con la vida, sustituyendo al espejo sthendaliano por la vida misma». Advertía que la novela había perdido en Unamuno «sus vanos fueros experimentales para convertirse en un modo de razonar más libre» *(La nueva literatura*, Madrid, Los Hermes, 1925, t. I, pp. 66-67).

[31] No es exacto afirmar que la teoría de la *nivola* sea posterior a las *nivolas* mismas, como dice Clavería *(Ob. cit.*, pp. 126-127). Huarte Morton recoge la palabra *nivola* y sus derivados (en *AO.*, I, 1952, pp. 171-176; véase la incomprensión de Julio Casares en *Crítica efímera*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, t. II, p. 79).

[32] *Amor y Pedagogía* está narrada en presente. Unamuno lo observa en el propio *Prólogo*.

[33] Todos los manejos políticos de los gobernantes de entonces eran calificados por Unamuno de *farsa*. «Sainete de pasillo» llamaba al golpe de Estado del 13 de septiembre de 1923 en *El supuesto nuevo régimen (Nac.*, 26-II-24; escrito en enero). Le decía a Concepción, en carta del 6-III-24: «Y no quiero que le deis proporciones trágicas a este pasillo de sainete dictatorial.» Admiraba, en cambio, la humanidad «muy poco teatral» que prosperaba en Fuerteventura *(EnD.*, p. 20). Y combatiendo la farsa, aprovechaba la metáfora teatral para moralizar *(RdeD.*, p. 133).

La forma *tragedia* aparece cuando se incrementa la posibilidad de un desenlace catastrófico *(RdeD.*, pp. 146-47). *Tragicomedia*, que es lo propio de la comedia española, con ese agridulce sabor de esperanza y desesperanza, aparece también *(EnD.*, p. 138).

[34] *Ni.*, XVIII, p. 97.

[35] Sobre la fecha, M. García Blanco, *Prólogo* a Unamuno, *Teatro*, Barcelona, Juventud, 1954, p. 20.

[36] *Soledad*, en *Teatro* (ed. citada), Act. 1.º, Esc. VII, p. 112. Léase toda la escena.

[37] Obsérvese que nacer es asomar la cabeza en el teatro del mundo, en *AP* (pp. 40-41) y en *HnoJ* (Act. 2.º, Esc. I, p. 91). La más pura expresión de la metáfora del teatro de la vida es el drama *El Hermano Juan*. Véase el Apéndice tercero.

[38] *Aforismos y definiciones*, VII. En carta a Cassou de 29 de enero de 1926, califica de intenso drama a la vida narrada en *Recuerdos de niñez y mocedad*. Aparece la metáfora en *Canc.*, 419-420, y especialmente en *Proteo*, *Proteo*, *Proteo*, en *Canc.*, p. 41.

[39] Reconoce el contenido dramático de la producción unamuniana, señal de su acercamiento a la existencia, Cruz Hernández (en *CMdeU.*, III, 1952, p. 49).

Es valioso, aunque impreciso, el juicio de E. Salcedo: «La gran metáfora de la filosofía de Ortega está encerrada en este enunciado: *la vida como drama*. Pues bien: *la vida como novela* fué afirmación hecha por Unamuno, y su utilización de la novela *(nivola* o *nívola*, la llamó) como método de conocimiento, no tiene otra finalidad y resultado que el uso de la *razón narrativa*, que en Ortega aparece con este nombre—Unamuno no se lo dió nunca, claro está, aunque la utilizara—y con el de *razón histórica* como facetas de la *razón vital*. Y hasta en ocasiones, aparece vista la vida como drama. [El autor cita un texto de 1935]. Sospechamos ahora, ya lo veremos confirmado más tarde, que si Ortega fué discípulo de Unamuno, don Miguel lo fué también del meditador de El Escorial» *(Unamuno y Ortega: diálogo entre dos españoles*, en *CMdeU.*, VII, 1956, p. 108). El drama de la vida es vieja afirmación unamuniana. Ortega es deudor de Unamuno también en este aspecto y en otros muchos que la crítica, desorientada por Marías, no había descubierto (Vid. el reproche de Meyer en *ob. cit.*, *Intr.*, p. X, n. 1).

La tradición de esta metáfora, en Curtius, *ob. cit.*, t. I, pp. 203-211. En España fué claro, «elemento constitutivo del mundo ideológico de Calderón» *(Ibid.*, p. 208), «convirtiéndose en expresión de un concepto teocéntrico de la vida humana, desconocido en el teatro inglés y en el francés» *(Ibid.*, p. 209; Cf. Karl Vossler, *Introducción a la literatura española del siglo de oro*, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1945, p. 49).

Preparo un estudio sobre las metáforas fundamentales de Unamuno.

[40] *De sueño* y *novela de novela* no aparecen en *CF.*, p. 37.

[41] Cassou habla de la «escena interior» de Unamuno, donde éste asimilaba a los personajes reales y literarios *(Rt.*, p. 25). Meyer, sin ver el fenómeno literario a pesar de que emplea términos teatrales, observa que del conflicto dramático interior, el externo es apenas envoltura *(Ob. cit.*, p. 41).

La metáfora el teatro de la vida es la expresión más propia de la *conciencia agónica* de Unamuno, nacida históricamente en 1897. Para la historia de la conciencia en Unamuno, véanse algunas indicaciones que ofrezco en *Bol. Inf. del Sem. de D. Político*, Salamanca n.º 20-23, 1957-58, pp. 245-146 y 250-252. Mi análisis de la experiencia de ponerse a prueba en 1924-25 debe mucho al estudio de la conciencia agónica realizado por J. D. García Bacca.

[42] Esto revela que esa obra teatral es fruto del problema del tiempo y la continuidad histórica y tras-histórica de la persona. Salinas desecha la posible alusión al misterio medieval *(Literatura española. Siglo XX*, México, Robredo, 1949, p. 69). Clavería se pregunta si Unamuno quiere recordar el *mistery* de Byron *(Temas de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1953, p. 115).

[43] Sobre el supuesto Cide Hamete Benengeli, *Cm.*, 40. Era una vieja preocupación de Unamuno, según revela una anotación en la primera página del ms. de *Vida de don Quijote y Sancho*. Piensa que la presencia de Cide Hamete Benengeli revela la existencia de los personajes «fuera de la ficción del novelista y sobre ella» *(OCA.*, IV, p. 96). Landsberg dice de las criaturas de Unamuno: «Estas se le enfrentan a su yo completamente autónomas, procedentes del mismo fondo último de que ha surgido también ese yo» *(CyR.*, n.º 31, 1935, p. 18).

[44] No reunimos aquí las veces que don Miguel emplea la voz *sueño*. Obsérvese el valor de ella: «Toda creación, o sea toda poesía —poesía no quiere decir sino creación—y toda criatura, o sea toda persona—poema no quiere decir sino criatura—no son más que sueño, soñación, la creación, cosa soñada o sueño—¿qué tal si dijéramos *soñadura?*—la criatura» *(EnD.*, p. 174). Para Unamuno *el sueño de la vida* era el gran triunfo de Calderón, que «le pudo a la razón» *(Canc.*, p. 304).

[45] *EnD.*, p. 137.

[46] *¡Paciencia y barajar!*, en *DyA.*, II, p. 296. El artículo contiene casi todos los aspectos del *juego* que aparecen en *Cómo se hace una novela*. El artículo *El juego del hombre* tiene un transfondo de alegoría

lúdica *(DyA.*, II, pp. 371-73). En pp. 68-69 de *FaP.*, la prosa y el soneto XXXVIII, don Miguel aparece manejando «los reyes de cartón» en un desquite, quimérico entonces. El 8 de julio de 1936 Unamuno publicó con el mismo título *¡Paciencia y barajar!* un recuerdo de sus juegos de cartas en Hendaya. «Aunque, ¿qué más solitarios que estos comentarios que barajo aquí?» *(EyE.*, p. 266).

[47] La metáfora *el juego de la vida* reaparece en un hermoso texto de *El Hermano Juan,* variando sus elementos y complicándose. Dios es el *Niño de la Bola,* la pelota, este mundo, y los hombres, muñecos con los que juega el Niño Dios. El tono es dolorido (Act. 3.º, Esc. II, pp. 144-45; Cf. El Niño de la Bola es la Palabra creadora, balbuciente, en *Canc.*, p. 94).

La metáfora lúdica llega a expresar la existencia «postulatoria» de Unamuno. Recordando la *apuesta* de Pascal, Unamuno hace de ella un verdadero envite, un emplazamiento, a Dios. «"Ordago! Ahí está mi alma; tu voluntad, Señor, hágase!"» *(Canc.*, p. 46), es la «teología del mus» *(Ibid.*, p. 67), de la raza de *órdago (Ibid.*, p. 204). Cf. *Canc.*, p. 348. Obsérvese la maravillosa forma de recoger el juego infantil—¿derecho?—apelando a Santa Rita, abogada de imposibles: «La vida es un don del cielo, lo que se da no se quita», para jugar —postular—a la inmortalidad *(Canc.*, p. 94).

Una metáfora sin desarrollar, la *rueda de la fortuna* convertida en *la rueda del tiempo (CN.*, 61).

[48] Los desterrados levantan «castillos en España», *en el aire (CN.*, 60). Unamuno, en su inquietud de volver a España, se siente Tántalo ante la imposibilidad voluntaria *(CN.*, *62).

[49] Cf. *Visitas de Museos,* en *EnD.*, pp. 97-100. Para don Miguel los museos son cementerios, revelan la muerte. Véase su distancia de la utopía esteticista de Malraux.

[50] Pero también había un espejo de eternidad. Lo era el estanque de Yuste. Véase cómo Concepción es para don Miguel «espejo de santa inconciencia divina, de eternidad» *(CN.*, 103). La fe de Concha es su fe, la que lo libra de la razón.

Quizá en el sentido de que la vida es teatro, se dice que el teatro es un espejo, «como el río». ¿Alude también a la temporalidad? *(HnoJ.*, Act. 3.º, Esc. IX, p. 186 Cf. «la vida en el teatro / se aprende a considerar», *Canc.*, p. 388).

Los demás son espejos nuestros que sirven para conocernos *(EnD.*, p. 146), porque son nuestros yo ex-futuros.

[51] *El espejo de la muerte* se titula una colección de sus cuentos. La tradición del símbolo, en Curtius, *ob. cit.* t. I, p. 472.

[52] Cf. sin el carácter trágico en *PCanc.*

[53] «No quisiera oír ese cadáver galvanizado de mi voz. Esa horrible caricatura de voz humana me horripila» *(DyA.*, IV, p. 590). Unamuno no quiso escuchar su voz grabada para el *Archivo de la Palabra* (Tomás Navarro Tomás, *El Archivo de la Palabra del Centro de Estudios Históricos,* Madrid, 1932, p. 15). La grabación es inservi-

ble. Por los testimonios de buen lector que poseemos no queda sino pensar en la violencia de su *terror metafísico* a grabar su voz.

[54] Cf. «No puedo juzgarlo; no sé verme en ningún retrato; no acierto a ver como me ven los demás» (Carta a Cassou, 4-VI-26).

[55] *OCA.*, IV, p. 727.

[56] *Diario de 1897*, I, pp. 75-77; Cf. *Diario,* II, 37. En adelante, *D.*

[57] Act. 1.º, Escena XIII, pp. 47-48.

[58] *El Otro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, Act. 3.º, Esc. I, pp. 51-52 (en adelante, *Ot.)*. Juan, por temor a la muerte, no se atreve a matar a Benito *(HnoJ.*, Act. 1.º, Esc. II, pp. 56-57) ni Antonio (Act. 2.º, Esc. V, pp. 130-31). Lo declara en Act. 3.º, Esc. IX, pp. 181-182.

[59] *PCanc.*

[60] *DyA.*, IV, p. 569. *Etimologías*, tiene el subtítulo *Filosofía es filología, en DyA.*, II, p. 365. Unamuno escribía: «Nuestro pensamiento está preso de las imágenes ya que imágenes son las palabras y nuestro pensamiento es palabra. Y nuestra lógica filología o logofilía. Lo que no sabemos decir no sabemos pensar ni sabemos querer» *(Aforismos y definiciones*, VII).

[61] *Canc.*, p. 300.

[62] *PCanc.*

[63] *DyA.*, IV, p. 581.

[64] *EnD.*, p. 190; Cf. *El caos*, en *DyA.*, VI; Vid. «Dispensa a un filólogo helenista que te explique...» *(CN.*, 143).

[65] Unamuno juega con los conceptos para distraerse del peso de la historia *(EnD.*, p. 138). Pero sabe que es jugar con fuego de pasión *(Canc.*, p. 53). Distinguía entre meros juegos de palabras y juegos de lengua.

Para el empleo consciente de la lengua en Unamuno, véase Alain Guy (en *CMdeU.*, I, 1948, p. 93) y Huarte Morton *(CMdeU.*, V, 1954, pp. 162 y 163-178). Indudablemente, Unamuno, al tratar de precisar sus originales concepciones, incurre en algunos empleos ociosos—poco frecuentes aún en los casos de chistes y diatribas—, pero es cierto que hay un gran margen de ambigüedad en sus usos, sobre todo, porque no se les estudia *circunstanciados*. Por el momento hay que convenir con Johnson sobre el carácter «plurivalente» de su terminología *(CMdeU.*, VI, 1955, p. 23, nota 34). Para la tradición, Curtius. *ob. cit.*, t. II, excurso XVI, *La etimología como forma de pensamiento.*

[66] Cf. *PCanc.; DyA.*, I, p. 387; *OCA.*, IV, p. 96. «Alonso Quijano, el esencial, era el cuerdo, pero Don Quijote, el existencial, era loco», en carta a Cassou, 3-XI-26, y allí mismo decía: «Los que parecemos ensimismados [...] somos los más enajenados.»

[67] No sabemos a qué consistencia se refiere cuando dice que el sistema, que es la consistencia, destruye la esencia del sueño de la vida *(Cm.*, 53). Un valor de «resistencia» para la *consistencia*, en *Canc.*, p. 256.

[68] *Insistiendo* en *HojL.*, n.º 9, 1927, p. 1. Cf. *Canc.*, p. 256. A

W. Fite le escribe el 28 de junio de 1927 comunicándole que tratará en un nuevo libro acerca «de ser (esse) existir (ex-sistere) e insistir (in-sistere) y su relación con el problema del tiempo» (en *RHM.*, XXII, 1956, p. 90).

[69] «Enemigo de la nada», le llamaba Cassou *(Rt.*, 22), comentando el nihilismo español *(Rt.*, 30). G. Petit, en un ensayo crítico sobre *Niebla* que complació a don Miguel (Vid. Carta a Cassou, 3-XI-26), distinguía: «Quand il prononce le mot *nitchevo*, le Russe s'abandonne: tout est inutile. Quand il crie son *nada*, comme on sent que l'Espagnol s'accroche et résiste» (en *La Revue Nouvelle*, n.º 22-23, 1926, p. 20, nota 1).

[70] «Con nuestro "*¿Qué más da?*", con nuestro *¡nichevo!*, vamos a la nada, al vacío histórico, a la muerte civil colectiva» Sabía que esa frase, tan corriente en el ambiente español, «lleva a perder la verdadera, la íntima independencia, la santa libertad cristiana» *(¿Qué más da?* (14-IV-22), en *DyA.*, III, p. 571). A la nada conducía según Unamuno, la *gana* española, testicular, que se empezaba a formular; él, intelectual, defendía: «Y sin que el pecho a la frente sonroje / guarda la voluntad, germen de vida, / en el entendimiento, que es el troje» *(FaP.*, p. 162; léanse págs. 162-164). Unamuno pensaba que la pura voluntad no era voluntad, y oponía: «Sólo el inteligente es libre» *(Animo mostrenco*, en *Merc.*, 8-II-24).

[71] Cf. *Aforismos y definiciones*, II, en *OCA.*, IV, p. 726. Con sentido de falsedad (?) emplea esa voz en *Ct.*, 150.

[72] Cf. *Ct.*, 148.

[73] Cf. *CN.*, 66, 110. Unamuno pretende crear *soñadura* para criatura en *EnD.*, p. 174. Restaura *poemas* frente a la versión canónica *quae facta sunt (Ct.*, 151). La conciencia de esta etimología es viejísima en el autor.

[74] *TNE.*, *Pról.*, I, p. 11. Cf. *CN.*, 120 y 121; * 108.

[75] En *CF.*, 17, aparece únicamente: *nous le savons*. Unamuno quería dar vida al verbo, que no había oído, para expresar un matiz que faltaba, porque «lo consabido es algo más que lo sabido por todos» *(OCA.*, VI, p. 610). Y rebuscaba en la etimología de *conciencia: «Concientia*, es de *concire*, consaber». Y, de esta manera, deducía que la conciencia pública nacía de *consaber* algo y que de la consabiduría nacía «la personalidad colectiva», el pueblo *(Ibid.*, pp. 611-12; Cf. *DyA.*, II, p. 379).

[76] Cf. *Cm.*, 40; dictado.

[77] Cf. *CN.*, 61 y 77.

[78] Cf. CN., * 83-84.

[79] *FaP.*, p. 149. La conciencia de *tierra* en el compuesto, en *EnD.*, p. 86.

[80] *Canc.*, p. 470.

[81] *Ibid.*, p. 42.

[82] *Ibid.*, p. 121.

[83] *RdeD.*, p. 49; Cf. *HnoJ.*, Act. 2.º, Esc. III, p. 114; *Canc.*, 331 y 379 con matiz de sufrimiento, de muerte.

[84] Verbo «de uso corriente en todo el noroeste de España, en tierras castellano-leonesas» (en *OCA.*, VI, p. 610).

[85] Para *corresponde*, Vid. *Canc.*, p. 85. Desde muy temprano había conciencia etimológica en el uso de *tradición*. En el período que estudiamos *desdeñoso* tenía el claro sentido de *de-ex-dignare*, y simpatía, de *compadecer, con-sentir (EnD.*, p. 180). Véase la declaración sobre un uso etimológico revelador. A Unamuno no le satisface *pensar* y elige *cogitare* para extraer de ese vocablo una expresión para su nueva forma de pensar vital superior al cartesiano—como que todo su pensamiento es un giro anti-cartesiano, existencial—: «y si *cogere* es *co-agere*, juntar, unir, *cogitare* es *co-agitar*, agitar juntamente. Muy otra cosa que pesar. Y esa co-agitación íntima del pensamiento sí que es cosa de sacarle a uno de sí, de volverle loco» *(DyA.*, Ip. 388, 7-III-24). El empleo de *scepsis*, que aparece en *La agonía del cristianismo*, es viejo. Léase, sin embargo: «Scepsis, es la rebusca, no la duda. Acaso la duda metódica, a lo Descartes» (Carta a A. Fugier, 18-II-23). Bien sabía Unamuno que no era precisamente la duda metódica.

[86] Es inexacto afirmar que su lengua nativa no fuera el español como lo hizo Ortega *(OCO.*, V, p. 263; Cf. Ferrater, *ob. cit.*, pp. 11-12; Benítez corrige en *ob. cit.*, p. 74, nota 2).

[87] *Canc.*, p. 148.

[88] *EnD.*, p. 115.

CAPÍTULO CUARTO

[1] *EnD.*, p. 34.

[2] *FaP.*, p. 54.

[3] *Ibid.*, p. 77 (4-VI-24).

[4] *Ibid.*, p. 78.

[5] *Ibid.*, p. 85.

[6] *Vaz.*, p. 44.

[7] El hijo le contestaba el 9 de setiembre de 1924, aconsejándole desistir. Cf. Carta de Hipólito Rodríguez Pinilla a Unamuno, s/f.

[8] *CN.*, 97. Ya en la frontera, escribe en la misma obra: «Porque si acometo, a riesgo tal vez de vida, a molinos de viento» *(CN.*, * 85). Cf. *PCanc.*, sin alusión al peligro.

[9] *Cm.*, 38; Cf. *Canc.*, p. 19, y *PCanc.*

[10] *EnD.*, p. 148.

[11] Cf.: «Hoy me buscan y me esquivo, / es que ya no creo en mí», escrito al leer *Gál.*, VI, 3, en *Canc.*, p. 228. Cf. *HnoJ.*, Act. 3.°, Esc. II, p. 144.

[12] El primero de mayo de 1933, don Miguel escribía a Bogdan Raditsa, lamentando no poder ir a Yugoeslavia porque estaba «atado» a España. Confesaba: «Me atrae como un abismo esta nuestra guerra civil intestina. Para abrevar y cebar mis remordimientos vitales»; le retenía en su puesto de «centinela», su «dolor de España» (en *CCLC*, n.° 34, 1959, p. 56).

[13] En *PCanc.*, habla de un *aguijón* que no precisa cuál es.

[14] *OCA.*, IV, p. 726.

[15] *Ibid.*, p. 727.

[16] *Ibid.*, pp. 727-728.

[17] *Ibid.*, p. 730.

[18] *Ibid.*, p. 729.

[19] En Act. 1.º, Esc. VII: *autor, actor y público* de sí mismo. El texto primero de nuestro epígrafe también «contradice» al texto de *Aforismos y definiciones.* Don Miguel se reservaba el derecho de establecer sus doctrinas como intelectual, de hacer y decir lo que él creyese oportuno y predicar, frente a la política, la singularidad y respetabilidad de cada persona. Además, recuérdese que, en sus primeras campañas religiosas, sus *sermones laicos* habían sido aplaudidos por los anti-teístas cuando recogían las negaciones de la ciencia. Esos aplausos le dolían a Unamuno, hambriento de Dios, propugnador de la «morcilla» teatral de la inmortalidad.

[20] En *DyA.*, III, pp. 569-571 (14-V-22), y en *InM.*, pp. 231-35 (22-XII-22), respectivamente.

[21] Cf. Madrid, *ob. cit.*, p. 130.

[22] El pesimismo de Unamuno le llevaba a luchar por «causas perdidas», pues Unamuno no era tan ingenuo de creer en la paz y la justicia terrestres, aunque tenía conciencia de la obligación moral de procurarlas. Cf.: «Vivo con dignidad y combato por un ideal que tal vez nunca veré realizado. Pero, de todos modos, la vida es un camino sin fin. Yo me resisto a esa mentalidad que busca el reino de Dios en la tierra» (en *CCLC.*, n.º 34, 1959, p. 49).

[23] *OCA.*, IV, p. 726.

[24] *TNE.*, *Pról.*, I, p. 11.

[25] *Ibid.*, II, p. 14.

[26] *Ibid.*, III, p. 16.

[27] *Ibid.*, pp. 16-17.

[28] *DyA.*, IV, pp. 556 y 570.

[29] En *Nuevo Mundo*, Madrid. Sin embargo, es posible que también haya un fondo de crítica a los políticos por herencia. Es de interés observar que, en carta de 2 de febrero de 1924, don Miguel escribía a Elvira Rezzo que había ganado, con su actitud valiente, en la estimación de sus compatriotas y hasta en la estimación de los del oficio literario.

[30] *Al rededor del estilo*, III, en *DyA.*, IV, p. 550.

[31] *CN.*, 82-84. Cf. *Comentario*, en *NMun.*, 28-III-24. En 1922 se había dicho, ante la irresponsabilidad de los políticos, afirmándose en su «santa locura» y observando con tristeza los mezquinos intereses de ellos: «¡La mayoría de los demás no están locos!» *(InM.*, p. 235).

[32] Debió aumentar su dolor el sospechar que acaso fuese un obstáculo para la vuelta a la normalidad al no aceptar un semi-silencio y no abandonar la lucha por exigir las responsabilidades (Carta a Concepción, 30-I-26). Su situación era, además, desventajosa por cuanto existía una suscripción para él, cuyo alcance está por estudiarse.

Alguna vez no la admitía gritando: «¡Tendría que ver que quisieran *socorrerme* los que no se han atrevido a suscribir otras protestas públicas!» (a Concepción, 18-I-27; Cf. la de fecha 25-IV-28).

[33] En un monólogo, Juan se pregunta *si se es*, si es el de los otros personajes, si es el del público: «¿Te sueñas? ¿te escurres en sueños? *(Pisando el suelo)* ¡No, no, que me ahinco en firme, en madera de siglos henchida de recuerdos inmortales! *(Palpa la mesa y la silla)* ¡Tan reales, tan teatrales como yo; no cabe duda!» *(HnoJ.*, Act. 2.°, Esc. VI, p. 136).

[34] Cf. *Rt.*, 22. «El rebaño mental, que no soporta excelencia ni superioridad ni exquisitez alguna, fragua una leyenda en derredor de aquellos que no se le rinden, que no buscan la popularidad fácil. ¡Y las leyendas son terribles!» *(DyA.*, III, p. 455, VII-23). Sobre la terrible anécdota deformadora, *EnD.*, p. 146 y carta a Ventura García Calderón—«no es íntimo»—, en *La Razón,* Buenos Aires, 5-VII-25. Protesta contra la leyenda que producen los títulos *Contra esto y aquello*—de contradictorio—y *La agonía del cristianismo*—de anticristiano—*(Ens.*, II, pp. 1026-1027. Véase la leyenda de bravucón en torno de Don Juan: *HnoJ.*, Act. 3.°, Esc. IX, p. 183).

Unamuno escribía a E. Giménez Caballero, 16-III-27, diciéndole que quienes más lo quieren hacen leyenda de él. Más tarde, 28-III-27, comparado por el corresponsal con el dictador, protesta: «Ni me diga que tengo algo de común con él.» Asimismo, protesta de que afirme que el Directorio hubiese nacido para cumplir las esperanzas del 98 (Carta 16-III-27).

Sarmiento escribe que Unamuno estaba obsesionado: «With his own and other's idea of himself, not in a trivially conceited way, but in a profund and pathetic, perhaps even a tragic way» (en *BSS.*, XX, 1943, p. 97).

[35] *Canc.*, p. 42. Cf.: «Y espero que al torbellino / de mi seno España nazca, / que los hermanos que sueño / con mis sueños hagan patria» *(RdeD.*, p. 138).

[36] *FaP.*, p. 113.

[37] *Ibid.*, p. 143. Muerto el niño, Dios callaba; el Otro narra que después de su crimen: «las sombras de la noche que llegaban envolvieron el dolor del otro... Y Dios se callaba... ¡Y sigue callándose todavía! ¿Quién es el muerto? ¿Quién es el más muerto? ¿Quién es el asesino?» *(Ot.*, Act. 2.°, Esc. IV, p. 40).

[38] *Canc.*, pp. 166 y 169. Dios es sordo y las almas, sordas de dolor *(Ibid.*, p. 203). Dios se calla «mientras dura la batalla» *(Ibid.*, p. 274).

[39] *Ibid.*, p. 215.

[40] *Ibid.*, p. 391.

[41] Este aspecto de la problemática fué desorbitado, y encerrado en una dicotomía inexistente, por Sánchez Barbudo (Cf. Granjel, *Retrato de Unamuno*, Madrid-Bogotá, Guadarrama, 1957, p. 316). Vid. el reproche de Blanco Aguinaga en *NRFH.*, VII, 1953, p. 698, nota 27. Benítez afirma erróneamente que, en el terreno político, Unamuno llegó a creer que el castigo era justo *(Ob. cit.*, p. 93).

[42] *Desde mi Bilbao*, en *Merc.*, 6-I-24.
[43] *DyA.*, VI, 8-I-24.
[44] Vid. *Soc.*, 9-I-24.
[45] *FaP.*, p. 89. Granjel, que cita sólo las dos primeras cuartetas, da este poema como «preludio de acontecimientos íntimos, decisivos, que no tardarán en sobrevenir», sin advertir el sentido político de los tércetos *(Ob. cit.*, p. 330).
[46] Cf. Para conservar su personalidad «de español eterno» (Carta al director de *Síntesis*, 13-IX-29, en *Síntesis*, n.º 33, 1930). Creo que en ningún sentido, frente a esta poderosa unidad que más tarde se mantuvo, puede afirmar Granjel que el Unamuno que volvía a España en 1930 «casi ninguna semejanza guarda, bajo la identidad de su nombre y de algunos actos exteriores», con el que en 1924 viajó a Fuerteventura *(Ob. cit.*, p. 311). Esos años no domaron su coraje ni lo desencantaron de sucedáneos de la fe católica—de los que mucho antes ya se había desencantado—, ni puso de manifiesto el amor a los suyos —que siempre lo estuvo en sus obras—(Cf. Benítez, *ob. cit.*, p. 84). Volvía el mismo *(El Adelanto*, Salamanca, 14-II-30).
[47] Cf.: «Mentar es mentir, y mientes / donde pones intención; / libres y puras las mientes / sólo en la contemplación» *(Canc.*, p. 302). Trataba de conocerse a sí mismo y a los otros en la pelea misma *(Conoceos los unos a los otros*, en *A.*, 12, 57, sept. 1929). Era doloroso juzgar al prójimo por el procedimiento unamuniano: «¡Cuesta tanto viviseccionar a los prójimos en el anfiteatro de la propia conciencia!» (el texto, escrito en Hendaya, referido a *Abel Sánchez*, lo encuentro en el artículo *Juvenilia*, aparecido en *Studio*, revista literaria. Aprovecho un recorte que no ofrece más referencia).

Es importante hacer notar que Unamuno defendía a Ramiro de Maeztu de soeces imputaciones, a pesar de ser un viejo enemigo ideológico (Cartas de Unamuno a E. Giménez Caballero, 16-III-27 y 28-III-27). Maeztu, viejo amigo suyo, reconocía, a pesar de las distancias, en carta de 25 de marzo de 1920: «Un abrazo de su antiguo amigo, y de su antiguo enemigo, pero siempre mucho más amigo que enemigo, y siempre, siempre discípulo.» Maeztu reconoció públicamente como su *maestro* a la *gloria* y *calamidad* nacional. Don Miguel no incurrió en violencia alguna contra él. Tampoco contra José María Salaverría, quizá por el recuerdo de Leopoldo Gutiérrez. Más tarde, la nobleza de Unamuno impidió que llamase él, testigo principal de la dictadura, con aquello de «el chico del dictador», que otros blandían, a otro político español.
[48] Unamuno declaraba: «En realidad—hay que decir la verdad—yo no he sido muy perseguido. He sido yo el que he perseguido» *(DAD.*, p. 146; Cf. *HojL.*, n.º 5, 1927, p. 1; no había querido facilitar arreglos, carta a Concepción, 6-III-24). Consideraba como acto de propia voluntad el confinamiento que inició el conflicto con la dictadura *(OCA.*, I, p. 1056). Alguna vez declaró que, al hacer el papel de víctima, la dictadura había sido víctima suya *(Visiones y comentarios*, p. 15; Cf. el sentido irónico de *DAD.*, p. 85, puesto que a Cassou

le escribía el 9 de abril de 1925: «¡Qué triste *oficio* este de desterrado!»). Don Miguel confesaba una «desordenada pasión de justicia» que lo había llevado a veces «a verdaderas injusticias» (Discurso de agradecimiento al ser nombrado Ciudadano de Honor de la República, cuartillas manuscritas, c. 2). Explicaba que si se excedía en sus ataques era «porque sentía mejor que ellos, que no la sentían bien, su justificación», la de ellos *(La ciudad de Henoc*, México, Séneca, 1941, pp. 82-83). ¿Amplitud del hombre que encerraba en sí un pueblo y sus contradicciones? ¿Era ésta otra raíz de su crisis?

Quizá incrementaba su autocrítica el sentirse liberado por los intereses de *Le Quotidien*, que, según Moracchini, se hallaba en déficit económico *(t. cit.*, p. 4). Sobre la posible causa de la ruptura con el diario *(OMon.*, pp. 93-94).

[49] Cf. *OCA.*, IV, p. 726, donde todavía no existe el 'movimiento' crítico. Unamuno recuerda su avaricia, como efecto de su inacción, en *EnD.*, p. 157. Su hijo Pablo cargaba con el peso económico de la casa (Carta a Cassou, 20-II-26; a M. Brandau de Ross, 15-IX-27). Su preocupación por la situación económica personal era constante. «Y acaso también en estos cuidados hay lágrimas de eternidad!», dice don Miguel (a Cassou, 10-II-27).

[50] Cf. *Canc.*, p. 41.

[51] Es lástima que Unamuno no recuerde entonces la figura del Cid, el desterrado con quien se inicia la historia española, al que en 1917, pensando nostálgicamente en la vieja posibilidad de haber viajado a América, le dedicaba *Los salidos y los mestureros*. Don Miguel afirmaba allí que España se había hecho fuera de sí misma, con los que habían abandonado la corte y sus mestureros. Y sentía el dolor de saber que «el ocaso de la vida de un patriota es una enorme y larga tristeza en España» *(DyA.*, III, p. 547). Y pensando en la España celestial, decía: «Nuestra patria está en el destierro» *(Ibid.*, p. 548).

[52] «Me dicen que tengo que regresar a España, que la gente se está olvidando de mí. Yo les respondo: Vivo con dignidad y combato por un ideal que tal vez nunca veré realizado» (en *CCLC.*, n.º 34, 1959, p. 49).

[53] Cf. *CN.*, 75, el suicida de nacimiento. El Otro se suicida *(Ot.*, Act. 3.º, Esc. VII, p. 77). Un «lento suicidio» es la vida de Juan *(HnoJ.*, Act. 2.º, Esc. I, p. 100).

En *El año crítico* (22-IX-24), Unamuno, refiriéndose al pundonor engañoso con que se entregó a la muerte a los españoles en Cuba en 1898, dice que en el teatro verdadero, en el arte dramático «que es el serio, ni se mata ni se muere sino teatralmente». La muerte, y más en el falso oropel heroico, era mucho más falsa, para Unamuno, que la representación teatral de ella *(DyA.*, VI).

[54] En *CCLC.*, n.º 34, 1959, p. 54.

[55] La pregunta aparece en *EnD.*, p. 113, y la respuesta en *Angel Ganivet*, en *DyA.*, VI.

[56] *En el suave tumulto*, en *DyA.*, VI.

[57] Madrid, *ob. cit.*, p. 84.

[58] *Ultima lección*, en Unamuno, *Obras selectas*, Madrid, Pléyade, 1946, p. 1039. En adelante, *OSU*.

[59] *DAD*., p. 133.

[60] *RdeD*., p. 128. Obsérvese el reemplazo de *honor*.

[61] Justo Somonte escribía a don Miguel el 29 de marzo de 1924: «En cambio, prestigios nacionales como el suyo que tantas veces fué motejado de "inaprovechable" políticamente, hoy cobra más y más valor su figura y se constituye en núcleo de esperanzas.» Cándido R. Pinilla le escribía el 21 de octubre de 1924: «Claro es, que no por eso dejo de comprender cuán hondas son sus nostalgias y sus tristezas, pero eso es precisamente lo que da valor, y hace meritorio su voluntario destierro.» Timoteo Orbe, en carta de 8 de junio de 1931, le decía: «Y he admirado los gestos heroicos de V. frente a la tiranía que los demás soportaban con mansedumbre indigna, y su actividad revolucionaria suscitando el espíritu de rebeldía en la nueva generación.»

[62] En *RHM*., XXII, 1956, p. 282.

[63] Cf. su declaración en *GacL*., 15-III-30, p. 4.

[64] *GacL*., 15-III-30, p. 4. *Azorín*, que inicialmente había guardado una actitud pública prudente, más tarde preguntaba cómo se vería el caso de Unamuno en la historia *(En la frontera*, en *Pren*., 5-II-29). Ramón y Cajal también reconocía el valor de la originalidad e independencia de don Miguel(en *GacL*., Madrid, 15-III-30, p. 4).

[65] *GacL*., 15-III-30, p. 4.

[66] *OCO*., V, p. 261.

[67] *Ibid*., p. 263. Ramón Gómez de la Serna decía que Unamuno «nunca cometió el enorme pecado de callarse», y confesaba: «hubiéramos querido oírle muchos años aún» (en Unamuno, *OSU*., p. 1063).

[68] No deja de ser útil H. Juretschke, *La generación del 98, su proyección crítica e influencia en el extranjero*, en *Arb*., XI, 1948, pp. 517-544.

[69] *Apostillas*, en *El Sol*, Madrid, 28-IX-20.

Gómez de la Serna dice que Unamuno había querido «representar al hombre libre pero sin llegar a ser el demagogo ni el anarquista» (en *OSU*., p. 1057). Legendre cree que Unamuno es un revolucionario en el sentido etimológico de *anarquista*, íntima característica del español que, según el crítico, impide que el totalitarismo prenda en España (en *CMdeU*., I, 1948, p. 55). La fórmula de Curtius, *excitator Hispaniae* (en *CuH*., n.° 60, 1954, pp. 263-264), no puede tener un sentido peyorativo.

[70] Sánchez Barbudo escribe: «El temor de que el Unamuno de la leyenda, el de la "novela", hubiese ahogado al íntimo y verdadero, amargó toda su vida, especialmente los años de su destierro, de 1924 a 1930. Esa obsesión le dictó *Cómo se hace una novela*, y ella viene a ser el fondo de las varias obras de teatro que por entonces escribió» *(Ob. cit*., p. 78). El crítico citado no pretende negar «lo que hubiera de noble y valiente en su rebeldía de 1924»; pero aventura que «parece muy probable que la consideración de su prestigio, el deseo de mantener éste y aumentarlo, fuese factor decisivo en esa rebeldía, aunque

el paso decisivo lo diera el dictador al desterrarle» *(Ibid.*, pp. 97-98). Benítez afirma que la vuelta del destierro fué «un poco paso de comedia». *(Ob. cit.*, pp. 98-99). Granjel opina que Unamuno aceptó «complacido» el papel de proscrito ignorando «las consecuencias que había de traerle representarlo» *(Ob. cit.*, p. 313).

Blanco Aguinaga, examinando las parejas de términos contrarios en Unamuno, afirma que el autor antes de 1924 se pronunciaba por uno de ellos evitando la verdadera agonía, aunque algunas veces «ya se había visto obligado a presentar esta verdadera agonía, aunque en forma más o menos teórica» (en *NRFH.*, VII, 1953, p. 695). El juicio resulta inexacto si se considera, entre otras, la experiencia fundamental de 1897. Cree Blanco Aguinaga que un suceso «fenoménico, accidental, histórico» es el que produce la vivencia radical de la contradicción entre lo interno y lo externo en 1924 *(Ibid.*, p. 696. Añade en la nota 22, rectificando un poco sus juicios, que la vivencia sólo confesable a sí mismo o a sus amigos se convierte hacia el público en 1924). Señala que empujado por el conflicto de lo interior y lo exterior —individualidad-personalidad—, «y para confesarlo y resolverlo, escribió *Cómo se hace una novela*» *(Ibid.*, p. 697). Blanco Auginaga deforma el problema, esquematizando: «Hasta aquí Unamuno venía creyendo que una realidad (la interior) era verdadera, y otra (la externa) falsa; ahora *cae* en la cuenta de que la realidad exterior (historia o novela o leyenda o farsa: lo que ven los otros) es tan verdad como la interior, puesto que en ella vive y con ella morirá» *(Ibid.*, p. 699). Creemos que el conflicto de 1924 se entiende mejor con nuestra noción de «moral de batalla», fruto principal de la crisis de 1897, que entró en crisis en 1924. Blanco Aguinaga defiende, junto con la autenticidad de Unamuno, su valor histórico en 1924 *(Ibid.*, pp. 698-99), y afirma contra Sánchez Barbudo: «El ver en todo esto nada más que una manera de hacerse trampa a sí mismo es sacar a Unamuno del torbellino histórico-nacional-político que lo arrastró por aquellos años.» *(Ibid.*, p. 698, nota 27).

Sarmiento, sin comprender los valores de *leyenda* como creación de sí mismo, escribe: «It is a paradox that the man with less surface personality is most concerned to establish it, but it is not the less true» *(BSS.*, XX, 1943, p. 98). Novela y vida, en mutuo apoyo, según el crítico son desespeñados «both of them filled with the deep symbols of Spain». Y añade: «It is as though a wick were obliged to continue to burn when the lamp is held upside down», valorando la actitud de Unamuno. Marías, reconociendo que Unamuno fué «una gran figura política», dice que de ella queda «lo único valioso: su valentía, su insobornabilidad, su espíritu de libertad; no queda su arbitrariedad, ni sus ocasionales injusticias» (en *MFyE.*, p. 121). La afirmación resulta ambigua sin la referencia histórica concreta y, en general, es bastante inexacta.

[71] Cf. la observación fácil de C. González Ruano, *Vida, pensamiento y aventura de Miguel de Unamuno*, Madrid, El Grifón, 1954, *Pról.*, p. 24.

[72] En este sentido, que abarca el escenario de la conciencia y el escenario público, Unamuno declaraba que había sido un gran cómico (Madrid, *ob. cit.*, p. 137), y agradecía la distinción de la Sociedad General de Autores de España como ofrecido al *cómico* y no al autor, confesando que prefería representar, actuar, es decir, hacer algún papel *(Ibid.*, VI, p. 133). Estas declaraciones constituirían, para Sánchez Barbudo, confesión de insinceridad *(Ob. cit.*, pp. 92 y 137).

Unamuno afirmaba que todo hombre representa un papel ante los demás o «ante sí mismo, delante de su íntimo espejo: la conciencia», y que descubrir el papel propio es descubrirse a sí mismo *(DyA.*, IV, p. 550). Juan proclamaba: «¡Sí, representándome! En este teatro del mundo, cada cual nace condenado a un papel, y hay que llenarlo so pena de vida...» *(HnoJ.*, Act. 1.°, Esc. I, p. 46).

[73] Unamuno declaraba que él era uno de esos personajes, y se preguntaba: «Y ese yo último e íntimo y supremo, ese yo trascendente —o inmanente—¿quién es? Dios lo sabe... Acaso Dios mismo...» *(TNE., Pról.*, IV, p. 19).

Sánchez Barbudo se pregunta: «Si ese yo íntimo le es desconocido, ¿por qué querer escapar de él?», tomando el verbo de la novela de Jugo, para afirmar acusadoramente que Unamuno conocía su yo íntimo—el descreído, naturalmente—y hacía una novela de mentira para escapar de él *(Ob. cit.*, p. 123).

[74] Unamuno se preguntaba—desmintiendo el biologismo que se le quiere atribuir ingenuamente—: «¿Es el hombre una idea encarnada —en carne de fición—, o es la idea un hombre historiado, eternizado así?» *(HnoJ., Pról.*, p. 9; «literatura hecha carne», en *Ibid.*, Act. 3.°, Esc. VIII, p. 179). Cuando su nieto Miguelín le preguntaba: «¿Pero sueño de carne?», refiriéndose a un ente de arte, Unamuno pensaba: «Hay aquí toda una metafísica. O una meta-historia» *(Hist. de Niebla*, en *Ni.*, p. 18). Desde su proclamación de la superioridad de la historia, en la que el hombre se hace y hace historia hasta cuando narra, don Miguel señala que la persona es *cosa*, *causa* porque obra *(Agon.*, IV, en *Ens.*, I, pp. 962-963).

La doble perspectiva se advierte en: «No; lo primero que hay que hacer es hacerse a sí mismo, hacerse el que es» (en *DyA.*, IV, p. 609). Cf. Meyer, *ob. cit.*, pp. 45-49.

Más de una vez aparece en la obra de Unamuno la lucha entre el hombre de carne y hueso y el personaje. Se llega al extremo de querer asesinar al personaje en *Tulio Montalbán y Julio Macedo.* Inevitablemente mueren, entonces, personajes y hombres. Esta obra apareció como novela en el n.° 260 de *La novela corta*, el 11 de diciembre de 1920. Unamuno la arregló para el teatro con el título definitivo *Sombras de sueño* en 1927 (Cf. García Blanco, *Pról.* a *Teatro*, p. 24). Pedía la novela para arreglarla en carta a Concha de 22 de junio de 1926. El tema, pues, era anterior a la crisis de 1924-25. Con el arreglo, centró acertadamente la atención sobre los puntos más dramáticos.

El texto referido a Jugo de la Raza «pensaba hacerle emprender

un viaje fuera de París, a la rebusca del olvido de la historia; habría andado errante, perseguido por las cenizas del libro que había quemado y deteniéndose para mirar las aguas de los ríos y hasta las de la mar» *(CN.*, 91), recuerda la aventura de Julio Macedo huyendo de Tulio Montalbán.

[75] Sánchez Barbudo cree que esta frase tiene muy poco sentido referida a Jugo. Referida a Unamuno es, para Sánchez Barbudo, una confesión más de que «el otro, el Unamuno de la leyenda, no era sino un fruto literario de su verdadera desesperación; el Unamuno que el mundo conocía y admiraba, el de la duda y la lucha, no era sino invención del Unamuno desolado y solitario, el verdadero» *(Ob. cit.*, p.127). Sólo en el sentido de la soledad religiosa como creadora de una búsqueda vital-religiosa, esto último resultaría cierto, pero no con el sentido que le da el crítico de soledad atea que busca sólo la fama.

[76] El otro es el inevitable ser histórico del hombre, es el *presente eterno* de vida y de muerte (Cf. *Canc.*, p. 212; Vid. *Apéndice* II).

[77] Más tarde, en 1934, Unamuno apela a la misma imagen para declarar—en proceso inverso de destejer, des-nacer, etc.—que se acerca a la última cajita vacía y, como en un proceso de cristalización óntica, piensa: «Puede ser que en el vacío de la última caja deje algo» (Madrid, *ob. cit.* p. 214). Estos procesos de recorrer en los dos sentidos entre los polos del todo y la nada son típicos de la expresión mística e importantes en Unamuno.

El *tragicismo* de Unamuno, aparte de su experiencia vital-religiosa, teóricamente se asienta en su concepción de la persona (Cf. Putnam, en *RHM.*, I, 1934-35, p. 105; Meyer, *ob. cit.*, p. 42). Con Unamuno estamos muy lejos de fundamentos sólidos—es decir, cósicos—de la sustancia (Vid. el reproche sin lugar de Miguel Oromí en *El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 210).

Según Sarmiento, sin más explicación, en *Cómo se hace una novela* se puede observar «a novelist revealing himself at his own craft that exists» *(BSS.*, XX, 1943, p. 92).

[78] Refiriéndose a las concepciones unamunianas de ser, sustancia y conciencia, Meyer observa: «Il semble que ce soit l'être tout entier qui se trouve vide de toute substantialité et condamné à l'*apariencialidad*» *(Ob. cit.*, p. 43).

[79] Sánchez Barbudo, que quiere reducir el vigoroso pensamiento de Unamuno a una comprobación de la nada, utiliza el pasaje citado para sus tesis *(Ob. cit.*, pp. 130, 136-137, 195). Es evidente que si con Unamuno se toca la nada *(Rt.*, 30), él es «enemigo de la nada» *(Rt.*, 22). Para Unamuno, la nada era «sustantivo femenino», «camino / y nada más» *(Canc.*, p. 302). La *nada* de Unamuno no se puede confundir con ninguna de las que aparecen en reflexiones existencialistas; no es una *nada absoluta*, sino relativa y, sobre todo, relativa a la voluntad humana (Vid. Meyer, *ob. cit.*, pp. 16-17). El todo y la nada niegan, es cierto, y alimentan la posibilidad de ser.

[80] Cf. «Noches en que sentí sobre mi frente / la mano del Señor que de la nada / me iba exprimiendo el sueño que no miente» *(FaP.*, p. 135). Ferruccio Masini señala la diferencia entre el existencialismo ateo y el unamuniano y afirma: «Instaura esistenzialmente una possibilità di redenzione trascendentale del propio "esserci" (en *CMdeU.*, VI, 1955, p. 59; Cf. Guy, en *Ibid*, I, 1948, p. 76; Meyer, *ob. cit.*, pp. 50-51, para quien resulta más oscuro y ambiguo el ser que uno es en Dios).

Así, Meyer puede decir con exactitud que es terrible el fondo de la persona como lo es la paz, la eternidad y el infinito, a la vez que es cierto «qui "me vide de mon être" que ce qui alimente en moi le passion d'être» *(Ob. cit.*, p. 52). Para Sánchez Barbudo, el fondo terrible es la verdad de la Nada total y de la falsificación de Unamuno *(Ob. cit.*, pp. 38, 86, 90-96).

Como anticipador de la filosofía contemporánea lo reconocen todos los investigadores serios. Son reveladores los datos que ofrece Cruz Hernández sobre declaraciones de Heidegger y Marcel (en *CMdeU.*, III, 1952, p. 46). Marías opina que Unamuno «quizá fué existencialista *en la misma medida en que no llegó a ser filósofo*» *(MFyE.*, p. 45). La distancia de Unamuno respecto de la filosofía existencial atea es señalada, en mayor o menor medida. Es necesario contar, para perfilar mejor las distancias, con el humanismo ateo de Unamuno que doy a conocer a través de una obra desconocida suya de 1886 en *Una desconocida «Filosofía Lógica» de Unamuno*, en *Bol. Inf. del Sem. de Derecho Político*, Salamanca, n.º 20-23, 1957-58, pp. 244-245.

[81] A pesar de ser central en este libro, esta cita agustiniana es poco utilizada por Unamuno *(MMU.*, VIII, 190).

[82] Un problema, piensa Unamuno acercándose a la peculiaridad del misterio, «sólo se resuelve en otro» *(DyA.*, IV, p. 247). «La historia es un eterno problema, un problema que nunca se resuelve» *(DyA.* IV, p. 250). En carta de 27 de febrero de 1928 a Balseiro, Unamuno dice que a él no le interesa si se solucionan o no los problemas de una obra ni si los tiene: «Me preocupa más lo que llamaría el *metablema* o proyecto. El camino y no la meta. En una obra de arte—y hasta de ciencia o filosofía—me paseo y no voy a una meta. Y es que no hay sino el camino» (en *CInd.*, II, p. 105). Se percibe tanto su preocupación por el proceso mismo, por la creación, como su impotencia—y su resignación activa—para captar la meta.

[83] Sánchez Barbudo piensa que hacía problema de sí mismo «sobre todo porque advertía que mentía con lo de la lucha»—la religiosa principalmente—, «así que no sería solución querer resolver dicho problema con nueva mentira, con nueva lucha» *(Ob. cit.*, p. 139).

[84] Unamuno se sabía creador a imagen y semejanza de Dios (en el sentido de poeta, en *Canc.*, p. 23).

[85] Cf. *Agon.*, *Intr.*, en *Ens.*, I, pp. 947 y 962. Don Miguel escribía: «Porque mi obra soy yo, el que soy por dentro de dentro, en mi entraña espiritual; mi obra es mi yo eterno—de la eternidad del pasado tanto como de la del porvenir—; mi obra es mi posibilidad y mi

necesidad a la vez». y concluía el artículo: «Cuando uno se ha hecho el que ha de ser para siempre, que pueda decir como última palabra: "Quedo dicho!" "Quedo dicho" y no "queda dicho", Quedo dicho yo» *(Comentario*, en *NMun.*, 22-II-24).

[86] Cf. *EnD.*, pp. 36-37: declara que hay un sentido mucho más hondo que el de la frase misma, por el cual Cervantes es hijo de su obra, de don Quijote.

Unamuno tiene una concepción viva de Dios frente al deísmo y la concepción mecanicista de Dios y contra las clásicas concepciones que afirman más la absoluta sujeción a una lógica perfección y acabamiento. Al afirmar «Dios mismo para ser Padre se nos enseña que tuvo que ser Hijo y para sentirse nacer como Padre bajó a morir como Hijo» *(Ct.*, 138; carta a Cassou, 3-XI-26) no hace sino afirmar la perpetua actualidad viva de Dios.

Sin embargo, su concepción antropológica del hombre como un hacerse presenta dificultades para salvar lo que él anhelaba salvar: Jesús, Dios y Hombre verdadero. «"Queda cumplido" y "en tus manos pongo mi espíritu!" Y qué es lo que así quedó cumplido? y qué fué ese espíritu que así puso en manos del Padre, en manos de Dios? Quedó cumplida su obra y su obra fué su espíritu» *(Ct.*, 138. Había citado el poema *Tetélestai* del *RdeD.*, p. 57). Es difícil explicar en el texto la unión hipostática de Cristo, tanto desde la nueva concepción del hombre como persona como desde el Verbo como persona de la Trinidad. Es cierto que la experiencia cristiana puede prestar valiosísimos apoyos para hallar un nuevo *sujeto de atribución y unidad* —que quizá debe ser algo más en un pensamiento más apropiado— que reemplace a las antiguas concepciones, sin desmedro del misterio del Dios-Hombre, en la expresión dogmática. Y en la Revelación del Padre a través del Hijo en la historia existen valiosos aspectos que pueden utilizar un pensamiento filosófico libre de una inútil concepción estática. Lamento no poder ofrecer aquí más aclaraciones sobre el tema.

Resulta oscura la frase: «Como si Cristo y Buda no hubiesen dicho a Dios lo mismo sólo que en dos lenguas diferentes» *(CN.*, * 93). La personalidad religiosa de Buda es una de las más puras de la humanidad, pero es humana, aun en el acto de llamar Padre a Dios. Sánchez Barbudo ve inequívoca señal de falta de fe en esta frase a la que suprime el complemento indirecto, tornándola peligrosa *(Ob. cit.*, p. 138). Un posible eclecticismo religioso aparece en *Agon.*, III, en *Ens.*, I, p. 955, y *Canc.*, p. 88.

[87] Cf. «Todo este mi mundo de Pedro Antonio [...] todo este mundo que me es más real que el de Cánovas [...] y todos aquellos a quienes conocí o conozco vivos, y a algunos de ellos los traté o los trato. En aquel mundo me realizaré, si es que me realizo, aún más que en este otro. Y bajo esos dos mundos, sosteniéndolos, está otro mundo, un mundo substancial y eterno, en que me sueño a mí mismo y a los que han sido—muchos lo son todavía—carne de mi espíritu y espíritu de mi carne. mundo de la conciencia sin espacio ni tiempo, en

la que vive, como ola en el mar, la conciencia de mi cuerpo» *(Hist. de Niebla*, en *Ni.*, p. 22, II-1935).

[88] Declara: «Hoy, aquí, uno de mis clásicos», en *EnD.*, p. 168 (30-IV-27).

[89] Cf. *Canc.*, p. 340.

[90] La neurosis cardíaca de Unamuno lo llevaba a citar la enfermedad X de Mackenzie, que él sabía bien que era una equívoca descripción sintomatológica. Decía que de esta falsa angina de pecho se vivía porque era la que no mataba *(OCA.*, IV, p. 724). Consciente de sus problemas intelectuales, temeroso de un trastorno orgánico cardíaco, inventó aquello de la *disnea cerebral (Sobre sí mismo*, en *DyA.*, VI; Cf. *DyA.*, II, p. 230).

[91] Cf. Sánchez Barbudo, *ob cit.*, p. 124. Los paseos de Jugo por los muelles del Sena son los de don Miguel (Vid. I. Prieto: *Al pasar por París*, en *El Liberal*, *Bilbao*, 6-IX-24; Cf. Madrid, *ob. cit.*, p. 14).

[92] La preocupación por el tema de la muerte había sido anticipada por la *meditatio mortis* de Unamuno. «Precisamente en los años en que los europeos andaban más distraídos de la esencial vocación humana, que es "tener que morir", y más divertidos con las cosas de dentro de la vida», él hizo de la muerte «su amada», dice Ortega *(OCO.*, V, páginas 261-262). Luchando contra el desprecio de la época, es «el más enérgico esfuerzo por reivindicarla, por legitimar el planteamiento del problema, por no transigir con la solución *negativa* dominante, que sin él—hay que decirlo—sería mucho más dominante hoy» *(MFyE.*, pp. 115-116; Cf. Gálvez, en *Síntesis*, n.º 10, 1928, p. 7). Sin embargo, Sanchez Barbudo, con incompresible ingenuidad, declara: «Nadie, que yo sepa, le ha criticado porque afirmara la inmortalidad y levantase, por pasión, en favor de ella, argumentos contrarios a la lógica» *(Ob. cit.*, p. 70).

[93] En *Comentario* (en *NMun.*, 25-VII-24), Unamuno, quizá refiriéndose a la verdad «científica», decía que era el «supremo engaño». Porque la verdad nos hace creer que hay algo más después de ella, más allá de ella, que denomina «tras-verdad». Es decir, por sobre su razón histórica, y gracias a las negaciones de ella, acomete y salta vigorosamente su voluntad de no morir que postula la inmortalidad. Es una auténtica tensión vital-religiosa.

Como señalan muchos críticos, un motivo vital-religioso: vivir para siempre, mueve la vida y filosofía de Unamuno. Este motivo, que exige, naturalmente, fidelidad al origen, puede ser filosófico. Todo *por qué* encerrado en sí mismo es, quiérase o no, un limitado racionalismo; para no serlo, debe estar medido desde un *para qué* vital (Cf. «punto de vista no estrictamente filosófico», *MMU.*, pp. 17-18; Gálvez, en *Síntesis*, n.º 10, 1928, p. 7. Don Miguel se calificaba de «bárbaro» en el sentido de poseer una experiencia vital religiosa que le permitía vislumbrar problemas desatendidos).

Sobre la razón de Unamuno al servicio del instinto de perpetuación, véase Meyer, *ob. cit.*, pp. 72-73, quien ofrece precisas observaciones para negar el supuesto irracionalismo de Unamuno *(Ibid.*, pp. 75-76,

81, 85-88). Sin embargo, no creo que se puelda llamarla *pragmatista*, sino desde un racionalismo que desconozca el primado de la vida (Cf. *Ibid.*, pp. 87-88). Landsberg señalaba la ocasional existencia de un «exagerado irracionalismo» que consideraba como señal de las luchas con el espíritu y «contra-espíritu» de su tiempo *(CyR.*, n.º 31, 1935, p. 31). Con bastante inexactitud, C. París afirma que Unamuno estaba muy limitado y comprometido por la *razón* de su época *(Arb.*, XXII, 1952, pp. 11-23).

[94] Cf. la reflexión de Unamuno en *CN.*, 116.

[95] Creo que es importante destacar que la *nivola*—y las creaciones análogas de Unamuno—entrañaban una *técnica de la rebeldía* para conquistar la inmortalidad. En *Niebla*, rompiendo los marcos de la ficción, se lanza la «morcilla de la inmortalidad». Marías, al enfrentar el contenido postulatorio de *Niebla*, sin comprender la nueva ontología de Unamuno, decía: «La remisión a Dios, en lugar de servirle de fundamento, le descubre la insustancialidad del hombre» *(MMU.*, p. 102). Serrano Poncela iba más allá: «¿No reduce toda la arquitectura del universo al absurdo?»; el crítico cree que por eso no vuelve a aludir a este episodio en sus novelas *(Ob. cit.*, p. 187). Debemos señalar que Unamuno lo recuerda *constantemente* en otro tipo de producciones.

Sánchez Barbudo había observado que la teoría de la «morcilla» estaba ya en *Amor y Pedagogía* y que su realización aparecía en *Niebla (Ob. cit.*, pp. 64, 135-136). Dentro de sus tesis, Unamuno lanzaba su morcilla llevado de su furiosa «ansia de gloria». Afirma: «Lo malo es cuando Unamuno quiere hacer pasar como comedia fatal su comedia dentro de la comedia, hacer pasar por «morcilla» legítima lo que es embutido, farsa» *(Ibid.*, p. 136). Ayuda a sus tesis el tomar al pie de la letra la denominación de *erostratismo.*

[96] Unamuno pide a Dios que le dé a su vida y obra «en pago / una muerte inmortal como corona» *(FaP.*, p. 122).

[97] Cf.: «Si alguien en Cristo vive es nueva creación / hoy me ha traído el alba esta vieja lección» *(Canc.*, p. 29). Una lógica existencial lo lleva a afirmar la universalidad de lo individual, mejor, de lo personal.

Aranguren califica de «más que protestante» el «antropocentrismo» del *Dios inmortalizador* de Unamuno, porque cree que poco le importa Dios en sí *(Sobre el talante religioso de Miguel de Unamuno*, en *Arb.*, XI, 1948, p. 492). Creo que al hombre religioso le importa más su relación viva con Dios y Dios en relación a su trasvida; un Dios que no fuera inmortalizador, muy en Sí, alejado así por completo del hombre y del universo, sólo interesaría a matemáticos imaginativos (Cf. García Bacca, en *RGuat.*, vol. VI, 1946). Desde su situación histórica y personal, Unamuno recoge al San Pablo de I *Cor.*, XV, y anticipa, en algún modo, el *Dios fundante*, de Zubiri.

[98] Se puede objetar que esta resurrección era como la que Unamuno decía que San Pablo había intentado «en un Cristo histórico, no fisiológico» *(Ens.*, I, p. 960; Cf. su opinión sobre el *fundamenta-*

lismo, en carta a Mr. Homer P. Earle, 15-II-27). Unamuno explicaba este Cristo histórico desde su «concepción histórica de la historia» *(Agon.*, III, en *Ens.*, I, p. 962; Cf. *DyA.*, II, p. 63). Le importaba poco el dato físico o histórico para discernir lo real *(CCLC.*, n.º 34, 1959, pp. 47-48). Esta actitud de Unamuno lo salvaba de la exégesis racionalista que enfrentó en sus días y que lo ganaba, naturalmente, en el terreno científico, aunque don Miguel, es cierto, salvaba siempre un margen de *duda* y hacía un eficaz intento de superación. En *Del sentimiento trágico de la vida* ya notaba que el Jesús histórico sufre bajo el escalpelo de la crítica, mientras el Cristo verdaderamente histórico vive en el catolicismo asegurando la salvación *(Ens.*, II, p. 787). Por ello, don Miguel hablaba de la «exégesis honrada», añadiendo «si es que la exégesis y la honradez se compadecen» *(Agon.*, III, en *Ens.*, I, p. 958). Ahora bien: Unamuno quería, como interpretaba él —superando el biologismo del aguijón—en San Pablo, por *concupiscencia* de la carne, una inmortalidad concreta, de carne («Y es concupiscencia de la carne, tanto como buscar a Dios en el mundo, buscarlo para que nuestra carne resucite», decía criticando dolorosamente su anhelo *(Ens.*, I, p. 981), desde un fondo de auténtico y religioso ascetismo). La inmortalidad de la carne, escándalo de griegos, encontraría serias dificultades en las comprobaciones cientificistas. Sin embargo, un sentimiento existencial, vital-religioso, y un auténtico cristianismo le pedían la inmortalidad concreta, pues temía la anonadación en la persona de Cristo si faltase—tomaba en alguna manera armas de la especulación filosófica escolástica—la individuación por la materia (Vid. *Ens.*, II, p. 946). Quizá haya un cierto temor al Spinoza que había asimilado, antes de ser positivista, en el camino al ateísmo de su juventud. Tan grande era su anhelo, que sentía «la patriarcalidad como el más castizo judío fariseo, esto es, creyente en la resurrección de la carne», según escribía a Jean Cassou (4-VI-26). Una terrible necesidad de propagar la carne es observada por Cassou *(Rt.*, p. 20). Don Miguel confesaba en esa carta su dolor de no tener nietos todavía (Cf. a V. García Calderón, en *La Razón*, Buenos Aires, 5-VII-25) y le lastimaba profundamente que un accidente le hubiese privado de ser abuelo (a M. Brandau de Ross, 15-XI-27). Pensaba que el progreso y la civilización era «cosa de asexuados» (a Jean Cassou, 6-VI-25). Al nacer el primero de sus nietos, Miguel Quiroga Unamuno, escribía el acontecimiento como poema en el *Cancionero (Canc.*, n.º 1301, 23-X-29): «Y no hay más poesía» por ese día. Es curioso que Unamuno, que no quería que se fundase escuela o doctrina sobre él, escribiese a V. García Calderón: «Y pienso en si mis otras obras no darán, a su vez, obras hijas» (en *La Razón*, Buenos Aires, 5-VII-25). Es decir, don Miguel quería una prolongación viva y no muerta de él, como quería asentarse sobre los hombres y las obras vivas de aquellos que lo habían precedido, y no sobre las ideas muertas.

Juan, alejado de todo biologismo, esencialmente biográfico, relata la historia del penitente que guarda una extraña y simbólica concupiscencia de rosas y concha marina *(HnoJ.*, Act. 3.º, Esc. IX, pág-

nas 191-94). Es el propio Juan *(Ibid.*, Act. 3.º, Esc. X, pp. 195 y 197). El extraño símbolo representa el deseo, la concupiscencia de la inmortalidad de la carne. Don Miguel pensaba que la inmortalidad de la historia exigía, para lograr integridad, la inmortalidad de la carne. Y la Historia, para Unamuno, estaba fundada, si era *real*, en Dios. La inmortalidad de la Historia era algo más que la vanidad del aplauso o la estatua *(Canc.*, p. 368; Cf. Gómez de la Serna, en *OSU.*, p. 1065).

Obsérvese el temor de Unamuno a que la carne pudiera robar energías para ser padre espiritual, y su escudriñar, por debajo del celibato, el ansia de inmortalidad de la carne. Don Miguel enlaza la envidia monástica, por hechos muy concretos, a la religiosidad y política españolas. (Véase un ejemplo extremo en *Canc.*, p. 185).

Cf. Sánchez Barbudo, *ob. cit.*, pp. 111-113.

[99] Sánchez Barbudo aprovecha el texto para afirmar que Unamuno temía que lo silbaran si hubiera sido «completamente sincero» y hubiera dejado «por una vez el juego y la farsa» *(Ob. cit.*, p. 130).

Unamuno se recomienda no ser «autonómico» e ir a morir en las veras-bromas del tablado, de donde se recomienda a sí mismo tomar «lo que serás y no eras» *(Canc.*, pp. 419-20). Es decir, ir de un yo a otro en la *vida histórica.*

[100] Salaverría criticaba: «Y abriéndose el pecho, mostrando su pobre yo egoísta, va por el mundo clamando su voluntad de no perecer» *(SRet.*, p. 117). Se le habían ido muriendo sus amigos, sus familiares, su Concha; en febrero de 1935, escribía: «¡Pobres mentecatos los que suponen que vivo torturado por mi propia mortalidad individual! ¡Pobre gente! No, sino [...] por la de todos los que me sueñan y sueño. Que la inmortalidad, como el sueño, o es comunal o no es» *(Hist., de Niebla*, en *Ni.*, p. 22). Por eso escribía: «¿De qué te servirá ganar tu alma si perdieras el mundo? Pongamos en vez de mundo la comunión humana, la comunidad humana, o sea la comunidad común» *(Ct.*, 158-59). Recordaba a Jesús en el Huerto y exclamaba: «¡Cuánto cuesta resignarse a morir! Y no sólo en sí mismo sino en los otros. O mejor, los otros en mí. Le llaman a esto egotismo y es todo lo contrario» (Carta a Cassou, 3-XI-26). Quizá en su poema sobre la inmortalidad de cangrejo pensaba en los *crustáceos espirituales* para los que también reclamaba inmortalidad *(Canc.*, p. 37).

[101] Su *yo* activo pedía a Dios que no le diese la victoria *(Canc.*, p. 254), temeroso quizá de perder su anhelo.

[102] *Nuestros yos ex-futuros*, fol., 5.

La Palabra no puede desdecirse porque se suicidaría es un tema del *Cancionero.* A la Palabra creadora que se arrepintió de haber creado al hombre le rogaba: «Recuerda / que en un rinconcito oscuro —me dejaste, tu poema» *(Canc.*, p. 30). Detrás de sus temores había una conciencia de las afirmaciones científicas sobre el caos creciente.

[103] Cristo *desnació* al morir *(Ct.*, 137). Con acierto, Unamuno decía que el *nirvana* «no es el inconcebible e impensable no ser» (Carta a Warner Fite, 28-VI-27, en *RHM.*, XXII, 1956, p. 90; Cf. *Agon.*, II,

en *Ens.*, I, pp. 951-52, donde recuerda su estancia en la Trapa de Dueñas en parecidos términos). En el destierro, Unamuno se interesó grandemente por Oriente. Decía sobre Oriente que «hoy se alza como un recuerdo, y a la vez como una esperanza, frente a este desvencijado y resquebrajado Ocidente» *(EnD.*, pp. 139-140). En *The Orient?-The Occident?*, Unamuno oponía: «Because the people of the Occident, more theological than religious, try to define God—and even to exact of Him duties—they have gradually lost the feeling of the divine, while the Orientals, perhaps, retain it. For it does not appear that in the Orient religion has become ossified into the theology», tras hacer hincapié en las agresiones de Occidente en el aspecto religioso (en *The new Orient*, New York, n.º 1, dic. 1925, p. 11).

[104] *Agon.*, *Intr.*, en *Ens.*, I, p. 947. Anestesia quirúrgica para el alma llamaría Unamuno a la fama que se había inventado en el teatro de la historia *(EnD.*, p. 64). Su búsqueda de la inmortalidad auténtica iba más allá de la fama. Véase su opinión contra el «hay que vivir la vida», en el que veía falta de fe en sí y en Dios y una pérdida de sí para sí y para los demás, en *EnD.*, p. 80.

[105] Cf. *PCanc.* y carta a E. Giménez Caballero, 28-VIII-27. (No es otro el sentido de la *soltería* del Hermano Juan.) El afán mismo de representarse, de hacerse y sobrevivir le impedía 'fijarse' definitivamente en nada; en este sentido, es víctima de su papel, de vivir representándose a la busca de la inmortalidad.

[106] Véase A. Zubizarreta, *Una desconocida «Filosofía Lógica» de Unamuno*, en *Bol. Inf. del Sem. de D. Político*, Salamanca, n.º 20-23, 1957-58, pp. 241-252.

[107] Cf. *CN.*, 80, 81, 91, 106, 117, 119; Cf. 132, 156.

[108] En febrero de 1935, Unamuno recuerda las «palabras proféticas y apocalípticas» que le dijo Augusto Pérez en *Niebla (Hist. de Niebla*, en *Ni.*, p. 22), amenazándolo de muerte. Martín Nozick piensa que el libro que lee Jugo de la Raza es *La piel de zapa* (en *MLN.*, LXV, 1950, p. 255). Igual, Sánchez Barbudo (en *HR.*, XVIII, 1950, p. 242, nota 32).

[109] Cf. *CN.*, 98; *Cm.*, 54; *Ct.*, 125, 127, 130, 149-150.

[110] Cf. *CN.*, 76, 106-107.

[111] Para comprender mejor las construcciones de *Cómo se hace una novela*, conviene reparar en un fenómeno. En los ensayos *En torno al casticismo*, Unamuno notaba un movimiento en «círculo» de sus ideas, y por ello, en vez de la alineación lógica de las ideas, prefería, rechazando la búsqueda de un justo medio *via remotionis*, el método de la contradicción para producir, resaltando los extremos, una *resultante vital* que debía producirse en el lector, comprometiéndolo a colaborar *(Ens.*, I, pp. 25 y 36). De allí extrae Marías su fórmula interpretativa sobra la verdad *(MFyE.*, pp. 81-82; Cf. Serrano Poncela, *ob. cit.*, p. 60). Para optar por la figuración geométrica, hemos tenido en cuenta esta declaración: «En el arte de hablar y en el de escribir llamamos estilo a la manera personal de pensar—repito que sentir es pensar—, llevando las ideas que nos son dadas hacia la derecha o la

izquierda, o hacia arriba o abajo, o hacia delante o detrás, y llevándolas con tal o cual rapidez, en línea recta o en zigzagueos rectilíneos, o en esta o la otra línea curva y con tal o cual curvatura. Que hay quien piensa en círculo, y otro en elipse, y otro en parábola, y otro en hipérbole, y otro en espiral, y así siguiendo» *(Al rededor del estilo*, XXXI (30-XI-24), en *DyA*., IV, pp. 629-630).

[112] Cf. *CN*., 117: «Pensando en esta solución que podría haber dado a la novela de mi Jugo de la Raza, si en lugar de hacerse ensayara contarla.» Parece ser corrección hecha para indicar la autenticidad de Jugo, porque en el texto francés aparecía: «Si au lieu de le faire je n'essayais que de le conter» *(CF*., 37).

[113] Como escucha más que lee *(CN*., 111). Cf.: «decimos "oírnos" y no "leernos"» *(DyA*., II, p. 361). Vid: «el consumo es una forma de producción» (en *DyA*., IV, p. 610).

Evidentemente la lengua de Unamuno—y la de *Cómo se hace una novela* en cuanto que algo podemos afirmar de ella—ofrece indicios de esta actitud conversacional. Muchos fenómenos como la superabundancia de empleos pronominales—de persona a persona—, las reiteraciones martilleantes—insistencia y lógica de la pasión—, la sintaxis descoyuntada, hecha más de yuxtaposición que de coordinación y subordinación—pensamiento intuitivo—, y el uso abundante de adverbios de lugar y tiempo—sentido existencial—, aunque denuncian otros fenómenos espirituales, pueden considerarse propios de la lengua coloquial, del afán de diálogo. El mismo sentido tienen los giros conversacionales que abundan en su prosa.

Ciertamente, como lo confiesa el propio Unamuno, sus pensamientos, observa Benítez, se forjaban «conversando con sus amigos» *(Ob. cit*., p. 126). Quizá a ello se deba este estilo que emplea todos los recursos de la lengua escrita y los «aviva además mediante el ritmo peculiar del lenguaje hablado»(R-M. Albérès, *Miguel de Unamuno*, Buenos Aires, La mandrágora, 1952, p. 65).

[114] En *DyA*., IV, p. 610. Cf. *DyA*., II, p. 379.

[115] Mostraba al lector que era un personaje, lo contagiaba *(CN*., 118-119). Es el mismo proceso que se cumple entre Juan y los otros personajes y entre éstos y el público en *El Hermano Juan*.

[116] Cf.: «Singularizarme? Vamos... / Somos todos de consuno / y en la piña que fraguamos / yo soy nos-uno, nos-otro» *(Canc*., p. 173).

[117] *DyA*., II, p. 361.

[118] Cf. *Canc*., pp. 178-79. «Porque cuando me pongo a escribir estas hojas, a trabajarlas, no me miro a mí, sino que te miro a ti, lector desconocido, y escapo así a la horrible soledad. Al escribirlas, al trabajarlas, ya no me siento solo, pues que dialogo. Y oigo, lector, tus silenciosos comentarios. Y trato de arrancarte de tu soledad» *(EnD*., p. 173). Y allí mismo decía de Dios: «Porque también Dios debió de querer huir de su soledad a pesar de la compañía trinitaria. Y huyó por el trabajo, y su trabajo fué soñar el universo. El "¡hágase!" fué un sueño» *(Ibid*., p. 174).

[119] Carta de 28-VI-27, en *RHM*., XXII, 1956, pp. 90-91. Cf. *Ct*., 149.

Sánchez Barbudo valora este diálogo como un «tinte generoso» con el que Unamuno recubre sus veladas confesiones de insinceridad *(Ob. cit.* p. 139). A partir de su personalidad, según Benardete, Unamuno, en vez de llegar a un «solipsismo metafísico», «llega a formularse toda una visión de la existencia del prójimo, de la colectividad que es un pueblo histórico y de toda la humanidad» (en *RHM.*, I, 1934-35, p. 35). Guillermo de Torre afirma que Unamuno necesitaba del interlocutor *(Ob. cit.*, p. 24). La superación de todo subjetivismo individualista, la co-participación en el hacerse es también observada por Meyer *(Ob. cit.*, pp. 40 y 46. Cf. Cruz Hernández: *La dialectique du «moi» et de «l'autre» dans la pensée de Miguel de Unamuno*, en *L'Homme et son prochain*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 273-75; Raymond L. Moloney: *Unamuno, Creator and Recreator of Books*, tesis presentada a la Universidad de Colorado, 1954, capítulo VII; para la técnica novelística en relación al contagio de la preocupación y la búsqueda de sí mismo y la inmortalidad, Nürnberg, *t. cit.*, p. 86).

[120] A ello se debe ese proceso imaginativo de personalización de las cosas que se advierte en su concepción del universo, actitud que no puede despreciarse como antropomórfica o panpsiquista.

[121] Unamuno agradece ese juicio de Cassou haciendo notar que él, Unamuno, hizo a Cassou autor del *Retrato (Cm.*, 54).

Meyer hace notar que la concepción unamuniana de la persona se opone al individualismo de Kierkegaard *(RLComp.*, XXIX, 1955, pp. 478-492. Cf. Meyer, *ob. cit.*, *Concl.*, pp. 112-114). Creo que distintas circunstancias históricas y personales los diversifica. Pero ambos tienen algo de común en un momento anterior a la diversificación. Meyer los diferenciaba también en relación con Dios, advirtiendo que para Kierkegaard la situación existencial religiosa es estar «delante» de Dios, mientras que en Unamuno toda la problemática se centra en la conciencia personal de ser *(Ob. cit.*, *Concl.*, p. 114). Aranguren afirma: «Pero Kierkegaard es auténtico teólogo, lo cual quiere decir que Dios cuenta para él mucho más que para Unamuno, que sólo le evoca como garantizador de su supervivencia» *(Arb.*, XI, 1948, p. 490). Sin embargo, en la aventura religiosa de Unamuno tal como la voy descubriendo, estudiada su pérdida de la fe, su *Filosofía Lógica* y su empeño cristiano de 1897, Unamuno sería, en algún sentido, el hombre que tras 1882, 1886 y 1897, está de vuelta de la rebeldía humana y que, con firme voluntad de creer, implora la gracia. A Kierkegaard se le dejó sin mundo y a Unamuno, quizá, frente al Silencio de Dios. Los resultados de la prueba, creo, son evidentemente más católicos en Unamuno.

[122] Nótese el preciso giro estilístico: «Porque *me te* indigestaré», que, aprovechando los pronombres átonos en ordenación no usual, produce la sensación de ser él quien indigestará al lector, y, en el esfuerzo de la entonación, reproduce el atragantarse.

[123] *Ens.*, I, pp. 942-943. Vid. Blanco Aguinaga, *ob. cit.*, pp. 108-115; Ferrater, *ob. cit.*, p. 164; Landsberg, *CyR.*, n.º 31, 1935, p. 23.

El empleo de la primera persona plural es, en Unamuno, signo de «monólogo colectivo» *(DyA.*, II, p. 361), que respeta las individualidades. Véase el empleo pronominal: «me enmimismo, te entimismas, se ensimisma», «me meicido, te tuicidas» *(OCA.*, VI, p. 611). Los impersonales eran síntoma de lugar común.

[124] Me refiero al *héteme* de la retraducción. En este sentido son indicios las fórmula *he aquí* y los plurales de primera persona.

[125] Las fórmulas *he aquí*, *heme* y el empleo de primera persona plural son aquí indicios obvios.

[126] En los otros añadidos de 1927, *Prólogo*, *Comentario* y comentarios entre corchetes, aparece también el diálogo. En la *Continuación* llega a dialogar con el público argentino *(Ct.*, 145).

[127] «Y, en el fondo, nada más opuesto al diario que la correspondencia. La de Flaubert, por ejemplo. Uno no se pone ante sí mismo. Y es que el supuesto monólogo con otro no es monólogo. Hay diálogo cuando se siente la presencia de otro, aunque éste oiga y calle, que el silencio es respuesta y se la oye en la mirada ajena. Y yo desde aquí, a través de su libro, le estoy viendo la mirada» (a J. de la Luz León, 6-VIII-27, en *Alf.*, n.º 62, 1927, p. 3).

[128] Sánchez Barbudo toma lo de confesión cínica e impúdica fuera del contexto, como referido a todo el libro *(Ob. cit.*, pp. 95, 128, 130 y 138), y cree que Unamuno *suplica* que se le entienda la metáfora, el teatro de la vida—farsa—y que no se le juzgue. En el texto no aparece una actitud de súplica, sino una orgullosa imposición (Cf. *ob. cit.*, p. 129).

[129] Sánchez Barbudo dice que Unamuno no imitó a Lacretelle ni a Gide *(RUBA.*, n.º 15, 1950, p. 237, nota 27).

[130] Act. 3.º, Esc. IX, p. 182. Unamuno, a pesar de haber historiado sus desengaños, escribía: «Tus engaños no historíes / que con ello te desdoras; / nadie te cree si te ríes, / mucho menos si te lloras» *(Canc.*, p. 385). Se refiere a los engaños sufridos.

[131] *DyA.*, II, p. 360.

[132] *DyA.*, IV, pp. 556-57. No creemos que aluda a una clásica *forma sustancial.*

[133] *DyA.*, IV, p. 564. Cf. *Ibid.*, pp. 599 y 604.

[134] *TNE.*, *Pról.*, III, p. 16.

[135] Cf. *HnoJ.*, Act. 2.º, Esc. VI, p. 136. En el *Prólogo* de *El Hermano Juan* Unamuno afirma, sin límites, «aunque en última verdad queda y pasa todo, el paso es de queda, y la queda es de paso» (pp. 33-34). Y allí llegaba a formular *en realidad de apariencia*, para decir *en realidad de verdad* (p. 9). Cf.: «La sobrehaz es el mortal abismo», en *Canc.*, p. 187; y su declaración de que no se dedicaba a la política de los políticos «por no sacrificar la realidad a las apariencias» (en el *Discurso* en «El Sitio», en *Soc.*, 9-I-24). Cf. *Comentario*, en *NMun.*, 28-III-24, donde declara tener un «estilo íntimo y fundamental—no *extimo* y formal—más claro que el agua». Como observa Johnson, la inserción en la vida borra los límites kantianos entre el

noumeno y el *fenómeno* (en *CMdeU.*, VI, 1955, p. 16, nota 20). Esto explica esa variabilidad en las expresiones.

[136] *Canc.*, p. 41 (29-III-28).

[137] 'Organismo y no mecanismo', aplicado a la creación poética, aparece en *PCanc.*

[138] Juan confiesa que ha vivido rastreando al hombre en sí, sin encontrarlo *(HnoJ.*, Act. 3.º, Esc. VIII, p. 177). Cf. *DyA.*, IV, p. 589.

[139] Cf. *Al rededor del estilo*, XXI, en *DyA.*, IV, p. 598.

[140] ¿En qué medida Unamuno se oponía a esta concepción clásica teniendo en cuenta la posición política de *Azorín?*

[141] Carta a Warner Fite, 28-VI-27, en *RHM.*, XXII, 1956, p. 90.

[142] *Aforismos y definiciones,* II, en *OCA.*, IV, p. 726.

[143] *Ibid.*, p. 729.

[144] *DyA.*, IV, p. 560. La acusación de insinceridad que Sánchez Barbudo lanza contra Unamuno es violentísima; según el crítico, don Miguel no creía y todos sus gemidos y prédicas tenían como fin exclusivo conseguir la fama literaria: «Una caída, pues, a la soledad desde la gesticulación, al recordar que lo que él llamó "mi novela" o "mi leyenda"—esto es, su vida tal como se desarrolló externamente, tal como la veían los otros, tal como quedaría en la historia—acabaría para él cuando él muriese, y que de nada, por tanto, le habría servido; una súbita presencia, en suma, de la muerte, escondida bajo la literatura del Unamuno legendario, que tanto hablaba de ella; un cierto rubor, también, de sí mismo; asco del literato que ahogaba al hombre, y al que había sacrificado muchas veces lo más entrañable de su ser; un disgusto de sí y un decirse que moriría el farsante: eso constituía el verdadero problema de la personalidad, del cual brotó *Cómo se hace una novela,* y al que se debe también *San Manuel Bueno, mártir*, obra en la que él se propuso ser sincero» *(Ob. cit.*, p. 92; Cf. *Ibid.*, pp. 149-150). Sánchez Barbudo acepta la concepción teatral de Unamuno—sin estudiarla, claro—, pero lo acusa de falsear el papel, de hacer teatro dentro del teatro, es decir, según él, farsa *(Ob. cit.*, pp. 126 y 176; *HR.*, XIX, 1951, p. 282).

[145] Cassou había dicho que la obra de Unamuno no palidecía frente a la obra de otros grandes autores *(Rt.*, 21). Unamuno desvía un poco el sentido de la afirmación para referirse a la vitalidad de su propia obra, más que a la valoración de ella, aunque, después, vuelve al tema que había basado la comparación: *defender la vida, encender la vida.*

[146] Un texto difícil de compaginar con nuestra exposición es el *Soliloquio ante una crítica de mi obra (Canc.*, p. 230, 28-II-29). Para una exacta comprensión de él sería necesario conocer la crítica a que se refiere. Sospechamos que tiene relación con la crítica de Salaverría en *Retratos* y *Nuevos retratos.* Salaverría atacaba violentamente la auto-exposición hablando de la «obscenidad del yo», del gusto de Unamuno por «desnudarse moralmente ante el público y mostrar sus vergüenzas psicológicas al aire, con una extraña sensualidad exhibitiva» *(SRet.*, p. 116; Cf la sospecha de desequilibrio mental que

Oromí lanza sobre ese nudismo, sin advertir valores antropológicos en *ob. cit.*, p. 201). Ahora bien, un error craso—pero corriente—lo llevaba a afirmar que Unamuno, imitador de Nietzsche, declaraba antipatía o compasión despectiva por ese autor, para luego afirmar que «una de las características de Unamuno ha consistido en enturbiar alrededor suyo las aguas, como con su tinta suele hacer el calamar» *(NRet.*, p. 70). Esta imagen aparece acogida por Unamuno en el *Cancionero* (p. 277). Es casi imposible que Salaverría conociese el pequeño poema de marzo de 1929. ¿Coincidencia? Es posible que Unamuno tuviera noticias de *Nuevos retratos* muchos meses antes de su publicación.

La amistad entre Salaverría y Unamuno empezó gracias a Leopoldo Gutiérrez. Más tarde, éste invitó a Unamuno a realizar apostolado religioso con Salaverría; el intento de Unamuno fracasó. Leídas las primeras cartas de Salaverría a Unamuno (15-X-1904 y 17-XII-1904), se advierte su extremada timidez. Más tarde surgen distancias. A propósito de *Vieja España*, Unamuno ayuda con su crítica a Salaverría. El artículo *¡Abajo la coitadez! (DyA.*, I, pp. 446-449) tiene mucho que ver con la voz de aliento que prestaba Unamuno al tímido Salaverría. La política vuelve a separarlos, pero el recuerdo de Leopoldo Gutiérrez, ya muerto, los une. Con mayor violencia los separará la política de los años siguientes. El contenido crítico de *Retratos* y *Nuevos retratos*, escritos durante la dictadura, tienen, por debajo de lo político, un fondo de resentimiento propio del antiguo tímido admirador.

[147] El título de la obra tiene una historia interesante. En carta a Cassou de 4 de febrero de 1925, Unamuno titulaba a su obra *Cómo se escribe una novela*. Más tarde, cuando iba a aparecer la segunda edición francesa, Unamuno escribía a Cassou, en septiembre de 1932: «Por qué *Comment on ecrit...* y no *Comment on fait* (se hace) *un roman?* Acaso mejor *Comment on vit...* que yo ni lo escribí ni lo hice sino que lo viví. En fin, usted verá».

[148] Johnson dice de Unamuno: «No hay ni puede haber separación alguna entre el filosofar y el vivir» (en *CMdeU.*, VI, 1955, p. 41). Unamuno no explica la diferencia entre *hecho* y *suceso*, aunque queda bastante clara como la participación, o no, de la voluntad *(CN.* 68-69). Predicando que no había que conformarse con el azar de los sucesos. Unamuno decía: «En el sentido espiritual y humano de hacer no cualquier suceder es un hacimiento» *(Animo mostrenco*, en *Merc.*, 8-II-24).

[149] Cf.: «Y que todas las categorías no son más que anécdotas. Y así se disuelve la filosofía en su historia, en la historia» (en *Aforismos y definiciones*, VI). «Porque la metafísica es historia y la historia es metafísica» *(HnoJ.*, *Pról.*, p. 11).

[150] II, en *DyA.*, IV. p. 546.

[151] Benardete escribe: «Ansioso de mostrar la tipografía de la personalidad se creó la suya primero, y en ella vemos la tabla de valores

que presenta a sus compatriotas» (en *RHM.*, I, 1934-35, p. 34). Y hace falta hacer notar que su descubrimiento de la existencia, que capta en la tensión misma de su *religación*, la puso de manifiesto con su personalidad ejemplar.

[152] Cf. *Ct.*, 141, 147.

[153] *AP.*, *Pról-epíl.*, p. 16.

[154] Cf.: «Sea mi vida un poema, / no un sistema, / que vivir es la unidad; / no me quemo las pestañas, / tras de lañas, / y ¡viva la libertad!» *(Canc.*, p. 310). Estamos en la raíz vital de su producción. En el *Prólogo* inédito al *Cancionero*, dice: «Porque no, la filosofía no es sistema.» Naturalmente, ésta es una «respuesta» a su herencia y a su época.

Esta actitud de Unamuno es la que se ha denominado, junto con su imperiosa invitación a pensar, «una nueva mayéutica» (Gálvez, en *Síntesis*, n.º 10, 1928, p. 30). Miguel Cruz Hernández lo considera «un gran engendrador de filosofía» en *La misión socrática de Unamuno* (en *CMdeU.*, III, 1952, p. 52), y, en algún modo, es el «desmontador de filosofías» como decía Ledesma Ramos (en *GacL.*, 15-III-30, p. 6; también Oromí lo compara a Sócrates en *ob. cit.*, *Pról.*, p. 11).

García Bacca observa que «la falta de forma filosófica técnica en Unamuno es la consecuencia de la *revelación* de una realidad». Afirma que «la forma filosófica estricta es solamente lugar de *aparición* de ideas que simplemente son eso: *ideas*» *(Ob. cit.*, t. I, p. 96; Cf. Serrano Poncela, *ob. cit.*, p. 73). Ya Landsberg afirmaba que el asistematismo de Unamuno, en su variedad y en su forma dialógica, «expresa la estructura metafísica de la persona» *(CyR.*, n.º 31, 1935, p. 22). Marías piensa que carecía de instrumentos apropiados para prender una realidad recién descubierta *(MMU.*, p. 220; por lo demás, ofrece juicios y enfoques mucho menos amplios, por ejemplo, en *Ibid.*, I, p. 16; Cf. Ledesma Ramos, en *GacL.*, 15-III-30, p. 6). Runcini señala como causa histórica que origina el asistematismo de Unamuno su oposición al buen sentido positivista *(CMdeU.*, VII, 1956, p. 86).

Algunos críticos han llegado a negarle un puesto claro en la Historia de la Filosofía. Aunque no era condición indispensable para haber situado mucho mejor su pensamiento, hacía falta una cuidadosa investigación histórica y documental. Creo que la *Filosofía Lógica* que he descubierto—y otros documentos de singular valor que vengo ofreciendo—obligan a cambiar radicalmente muchos planteamientos críticos sobre estos importantes temas.

[155] Sin embargo, las observaciones de Cassou son, en verdad, valiosas. Cf. Guillermo de Torre *(Ob. cit.*, p. 21).

[156] *DyA.*, IV, p. 604.

[157] *Y va de cuento* aparece en *El espejo de la muerte* (en *OCA.*, II, pp. 668-672) y el poema, en el *Cancionero* (n.º 489, p. 166).

S. Putnam afirma que Unamuno se acerca más a la creación de la «novela de una novela» en *La novela de don Sandalio* (en *RHM.*, I, 1934-35, p. 105; relaciona con el problema de la personalidad el que llevemos un don Sandalio interior, *Ibid.*, p. 108). Marías también re-

laciona esta novela con el problema de la personalidad y piensa que en ella se deja como en *hueco* la personalidad *(MMU.*, p. 112). Creo que lo importante de la novelita se juega en el escenario interior de la conciencia.

Según Sánchez Barbudo es la «narración de una vida vista desde fuera» donde el silencio impide el error de interpretar las palabras «como sucedía con la "novela" del propio Unamuno, tomando por expresión de la interioridad lo que no lo es, o sólo lo es a medias» *(Ob. cit.*, p. 184).

Sánchez Barbudo, empeñado en su investigación de la insinceridad, no alcanza a descubrir literariamente *Cómo se hace una novela* —y parece no existir esta tarea, previa a toda otra cosecha, en su investigación—, de tal manera que la obra queda reducida en sus manos a una mísera obra de clave: «Mucho juega Unamuno en esa obra con la palabra "novela", que a veces es la que pensaba escribir, a veces la que leía el personaje de la novela que él pensaba escribir, y más a menudo es la "novela", la leyenda que él hacía de su vida. Esto le permite construir numerosas frases de doble sentido y hacer confesiones disimuladas. Me parece evidente, y supongo que otros ol habrán advertido—aunque nadie, que yo sepa, lo haya indicado—, que esa extraña historia, tan traída por los pelos, de que él nos habla, y que constituiría el tema de su abortada novela, esa historia de un personaje, Jugo de la Raza, que necesita leer una determinada novela aun sabiendo que su vida acabará cuando ella acabe, es perfectamente simbólica: es la historia de Unamuno, que no sabía apartarse de su "novela", pues ella le daba vida, aunque se dijera que cuando ella acabase él moriría. Basta cambiar donde dice "leer la novela" por "hacer la novela", o si se quiere por "hacer la farsa", y todo resulta diáfano» *(Ob. cit.*, pp. 123-124; véase cómo interpreta Sánchez Barbudo en el *Epílogo* de *La novela de don Sandalio* la voz *novela* y sus relaciones con la vida, la creación y Dios, en *ob. cit.*, p. 186). Ahora bien. Tomando la descripción de la conmoción que sufre Jugo de la Raza y el hecho de que se le borren las letras del libro en un mareo como una fórmula metódica que Unamuno entrega al lector y al crítico, afirma Sánchez Barbudo: «Unamuno no nos deja dudas de que tenemos derecho a hacer esta substitución» *(Ob. cit.*, p. 124). Creo que la sencilla descripción de un mareo no autoriza a extraer tales métodos interpretativos. Ante los textos citados se puede calcular en qué medida se había cegado tan inteligente crítico. Sus declaraciones nos obligan a dudar seriamente de los frutos del método que parece, por declaración propia, haber seguido.

CAPÍTULO QUINTO

[1] Cf. el peso del pasado y del porvenir en *Canc.*, p. 151.

[2] *Santa Teresa e Santana (Divagazioni)* en *Il Convegno*, Milano, VII, 1928, p. 8. Fechado en Salamanca, junio de 1920.

[3] *El anacoreta en 1922*, en *InM.*, pp. 232-233.

[4] *EnD.* p. 20.

[5] *EnD.*, p. 146.

[6] En la edición de *OCA.* no aparece la última frase.

[7] Cf. «No hay soñar sin pesadilla / y sin soñar todo es nada» *(Canc.*, p. 120). La historia es «colmo de histeria», pero es la única cosa «seria» *(Ibid.*, p. 191).

[8] Unamuno, como opone teatro a farsa, opone leyenda a *patraña (FaP.*, p. 87). En 1930 decía que historiar era hacer historia y trataba de esclarecer la historia pasada *(Historia veraz*, en *Frente*, Bilbao, 4-X-30). J. F. Pastor señala que la historia como creación está opuesta a la historia positivista (en *GacL.*, 15-III-30, p. 7). Sin embargo, Sánchez Barbudo afirmaba que considerar leyenda a la historia era sólo una manera de justificarse *(Ob. cit.*, pp. 95-96).

[9] Cf. *Canc.*, p. 23, n.º 16.

[10] Sin embargo, en la desesperación de *La agonía del cristianismo* había dicho: «El progreso civil, histórico, no es un itinerario del alma a Dios» *(Ens.*, I, p. 1000). Es notorio que rechaza la historia y la encarnación en la historia.

[11] Comentando el texto citado de *Cómo se hace una novela*, Marías indica que Unamuno no hace sino una afirmación agustiniana *(MMU.*, p. 218; Benítez afirma, con lenguaje poco serio, que la cardíaca de Unamuno puede ser un *camouflage* inmanentista del ontologista *testimonium creaturarum*, en *RUBA.*, n.º 16, 1950, p. 504).

[12] *RdeD.*, *Pról.*, p. 7.

[13] *Agon.*, IV, en *Ens.*, I, p. 962. La historia viva se salvaba en el Dios vivo; la eternidad, lo muerto, abarca sólo el pasado, el presente, el futuro, «pero la Vida, que es de Dios el arca, / el vivido, el viviente, el porvivir» *(Canc.*, p. 134).

[14] En *La agonía del cristianismo*, Unamuno recogía una de las notas de duda que lo acongojaban siempre; al escribir que la historia era el pensamiento de Dios en la tierra, precisaba: «Carece de última finalidad humana, camina al olvido, a la inconciencia. Y todo el esfuerzo del hombre es dar finalidad humana a la Historia, finalidad sobrehumana que diría Nietzsche» *(Intr.*, en *Ens.*, I, p. 948).

[15] La historia como pensamiento de Dios en *FaP.*, p. 42: «tu creativo pensamiento». *Pensamiento* y *sueño* reunidos valen por pensamiento vivo, creador en *L'avenir de l'Europe* (en *La Revue de Gèneve*, janvier, 1923, n.º 31, p. 22). Las declaraciones que aparecen en *DyA.*, IV, pp. 608-609, no niegan esta relación entre Historia y Dios, son más bien expresiones contra el sabor progresista de fáciles optimismos terrestres.

[16] Contando se hace historia, en *Nuestros yos ex-futuros*, fol. 3.

[17] Véanse: *DyA.*, II, p. 174; *OCA.*, IV, p. 729; discurso en «El Sitio», en *Soc.*, 9-I-24; *RdeD.*, *Pról.*, pp. 6 y 8. Unamuno llegaba a formular: «Pues si la eternidad es la envolvente de la preteridad (pasado), presentidad y futuridad, hay algo que es sustancia y es la actualidad» (Carta a Warner Fite, 28-VI-27, en *RHM.*, XXII, 1956,

p. 90). Invierte aquí la relación establecida en *Extracciones fotográficas* (24-X-24), en *DyA.*, VI.

[18] *EnD.*, p. 54.

[19] Cf. *Hombres de Francia francesa* (15-V-35), en *EnD.*, pp. 207-210.

[20] *EnD.*, p. 125.

[21] Historia e intra-historia, tiempo y eternidad viven en *relación recíproca.* La tradición eterna es una dimensión de la historia, observa Meyer *(Ob. cit.*, pp. 29 y 31-32). Naturalmente, historia e intra-historia viven en lucha, según observa acertadamente Blanco Aguinaga (en *NRFH.*, VII, 1953, pp. 694-701). Izquierdo Ortega veía en la intra-historia una petición de principio, considerándola erróneamente como una categoría histórico-filosófica *(Filosofía Española,* Madrid, Argos, 1935, p. 135). Laín Entralgo describe sistemáticamente las concepciones históricas de Unamuno. Cree que la división historia-intra-historia (y la pareja suceso-hecho) es fruto o de la utopía soñada, o de un influjo de la teoría del inconsciente, o de una aceptación del hecho positivista, si bien piensa que las tres causas pueden ser complementarias. Creo que ellas no pueden explicar la tensión del hombre religioso entre esta vida y la otra, que empieza a manifestarse desde aquí, día a día, escandalosa contradicción de una concepción de la eternidad que *vive* el hombre religioso. No creo tampoco que su España primitiva sea una especie de sueño hegeliano, porque este sueño de antes de la historia y de la *nación celestial* es también semita y cristiano y parece, en definitiva, arraigado en el hombre. (Vid. *LGen.*, pp. 149-159). Runcini, en un exceso de comparativismo superficial, cree que el eterno retorno de Nietzsche influye sobre la *tradición eterna* de Unamuno *(CMdeU.*, VII, 1956, p. 90).

Sánchez Barbudo creer observar una rectificación—así lo declaró Unamuno, pero esta declaración es limitada—en los últimos años sobre esta pareja de contrarios, como consecuencia de la aventura entre el yo externo y el yo íntimo *(Ob. cit.*, pp. 95-96 y 195. Cf. Granjel, *ob. cit.*, p. 336). Un estudio de ambos conceptos delata su unidad permanente y revela que, al hilo de la experiencia vital histórica, varían *continuamente.* Varían ya interese extraer nuevas energías para crear la historia—intra-historia—, o ya interese dedicarse a la creación misma —historia—. Me interesa destacar este hecho.

[22] *Canc.*, p. 211.

[23] *OCA.*, I, p. 834.

[24] *DyA.*, II, p. 310. Cuando Unamuno se encuentra en Fuerteventura, sabe que el mar «sonriendo nos canta el canto eterno de cuna» *(DyA.*, III, p. 218). En Fuerteventura habla de desnacer por morir *(FaP.*, p. 98).

[25] *DyA.*, II, p. 355 (1-XII-23).

[26] *FaP.*, p. 145.

[27] *Ibid.*, p. 150.

[28] *RdeD.*, p. 23. «¿No es la fortaleza de esa mi raza [vasca] su niñez perpetua?», se pregunta en *EnD.*, p. 163. Unamuno se sabía hecho de la tierra «que da hierro / y no tiene vejez» *(Canc.*, p. 38),

y sabía que «quien nace antiguo no envejece» *(Canc.*, p. 369). Don Miguel decía en el *Cancionero,* recordando su permanencia en Castilla: «Se me secaron los huesos, mas en sus tuétanos vibran / las húmedas *chireneadas* de mi niñez bilbaína» *(Canc.*, p. 149).

Véase el esfuerzo poético que realiza Unamuno para recuperar su niñez en el poema *2 y 2 son 4 (RdeD.*, pp. 85-86). De su niñez proviene la inspiración de sus canciones; don Miguel reconocía que a fuerza de golpes de lucha su corazón había empezado a destilar la dulzura de sus días infantiles *(PCanc.).*

En alguna manera le fué imposible, en cuanto a la fe, volver a su infancia (Cf. Blanco Aguinaga, en *NRFH.*, VII, 1953, pp. 700-701). Sánchez Barbudo utiliza como titulillo «se arroja a "la niñez eterna" para huir de sí» *(Ob. cit.*, p. 137). Véase una recolección de textos sobre el intento de volver a la niñez y su poesía en Granjel, *ob cit.*, XXIII, pp. 327-334. Sobre la tradición de la idealización de la infancia de espíritu véase Curtius, *ob. cit.*, t. I, p. 151.

[29] Cf. *Canc.*, p. 243.

[30] Véase carta a Concepción, 14-VIII-24, y *Comparsas populares en Bruselas,* en *DyA.*, VI.

[31] A Unamuno le gustaban las lecturas de azar, *Ct.*, 142. Sin embargo, aun dentro del azar, percibía a la Providencia.

[32] Unamuno imploraba a Dios: «Vuélveme a la infancia, / dame la fragancia / de su fe, Señor» *(Canc.*, p. 248). «Es el niño quien nos salva» *(Canc.*, pp. 349-50; Cf. *Ibid.*, p. 358).

[33] Cf. *CPI.*, pp. 122-123.

[34] *RdeD.*, p. 53.

[35] *Canc.*, p. 52. Unamuno declara que un ángel le «hiló el hilillo de una fe escondida» y que ese ángel lo dejaba en su «niñez pasada» *(Canc.*, p. 481). El ángel era Concepción. Esto lo escribió en setiembre de 1936; en noviembre temía que le fuera «extraño» el niño *(Canc.*, p. 482).

[36] Cf. *PCanc.*

[37] *RdeD.*, p. 94.

[38] Cf. Blanco Aguinaga, en *CMdeU.*, VII, 1956, pp. 69-84.

[39] *Abel Sánchez,* Buenos Aires-México, EspasaCalpe, 1952, p. 11. En adelante, *Asn.;* Cf. *Canc.*, p. 48. Es tema constante en el *Cancionero.* Cf.: «Adiós niñez, maravillosa antigüedad del alma, su ley el milagro! ¿Volveré en la eternidad a encontrarte? me renaceré?» *(HnoJ.*, Act. 3.º, Esc. I, p. 142; Cf. *Ibid.*, Esc. VI, p. 170).

[40] En 1897 la figura de San Pablo, poderosa y arrebatadora, aparecía en el espíritu de don Miguel como quien proclamaba, sosteniendo terribles luchas interiores, ser *otro Cristo.* En 1924-30, Pablo, que siempre estuvo presente en Unamuno, vuelve a iluminarse en lo hondo de su conciencia. Unamuno se siente San Pablo entre los gentiles, predicando el quijotismo y se sabe *loco* y rebelde. Blanco Aguinaga, comparando 1897 y 1924, señala que es San Pablo «quien le servirá otra vez de guía al escribir *Cómo se hace una novela*» (en *NRFH.*, VII, 1953, p. 696, nota 24).

Ya advertía Beardsley, en 1925, que el «blasphemous superman» Unamuno oponía «his fighting Christian» (en *MLJ.*, marzo de 1925, p. 362). Esclasans precisa: «Unamuno agitaba la antorcha de su paulinismo fundamental, basado en el "hombre interior" de San Pablo» *(Ob. cit.*, p. 129. Cf. *LGen.*, pp. 216 y 221).

[41] Unamuno advierte que, por dentro de una «triste humanidad arrebañada», hay una humanidad que confiesa y por la que clama *(Cm.*, 39). Palabras válidas contra todas las planificaciones espirituales y materiales del capitalismo, de la ideología marxista y de las dictaduras del socialismo de estado y similares.

[42] *DyA.*, IV, p. 591.

[43] *Canc.*, p. 388.

[44] Don Miguel escribía: «*Tú me* creas, *yo te* creo, / y en este diálogo que arde / *tumeo* se hace *yoteo* / y las palabras gigantes» *(Canc.*, p. 24). Trata, a través de los juegos pronominales y semánticos, de expresar la relación creadora; pero después declara su insatisfacción ante las palabras que no alcanzan a expresar el incendio de su amor. Texto de contenido atrevido mientras no se considere la valoración unamuniana del lenguaje es el que aparece en *DyA.*, IV, p. 597. Laín Entralgo advierte que, en Unamuno, *crear a Dios* «consiste en querer creer en Dios con amor, sinceridad y vehemencia tales, que Dios, también por amor, se manifieste, abra y revele en nosotros» *(La espera y la esperanza*, Madrid, Revista de Occidente, 1954, p. 364. En adelante citaremos *LEE)*. Hay que tener presente, es claro, el siglo negador en que tienen lugar las fórmulas de Unamuno, que son auténticas repuestas. De otro lado, el fenómeno de *integralismo* que se da en Unamuno no puede ser calificado de inmanentismo, como no puede considerarse inmanentista al pensamiento semita. Creo posible demostrar—y algún día le haré—la trascendencia en el pensamiento de Unamuno.

[45] Al publicar sus *Andanzas y visiones españolas*, don Miguel confesaba: «Sin embargo, mi sentimiento rítmico en cierto modo musical, del campo y de las cosas de viso, no me ha cabido siempre en prosa y he tenido alguna vez que verterlo en versos. De una música, si acaso la tienen, esquinuda y rígida, angulosa y dura. Pero no todo ritmo se desenvuelve en curvas» *(Andanzas y visiones españolas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, p. 247). Unamuno declaraba en *Y además, poeta* que parte de su prosa no era sino «verso abortado» y que derrochaba poesía, afirmando haber dejado «algunas veces los materiales» de un poema que «por falta de tiempo» no pudo escribir *(DyA.*, VI; Cf. García Blanco, *ob. cit.*, pp. 244-245).

[46] Hubo una lucha inicial entre el paisaje vasco, añorado, y el castellano, como se ve en el artículo de 1889 que lleva por título *En Alcalá de Henares* (subtitulado *Castilla y Vizcaya;* Vid. *OCA.*, I, páginas 214-229). A este conflicto se le ha querido dar un carácter de permanencia (Vid. Arthur Wills: *España y Unamuno, Un ensayo de apreciación*, New York, Instituto de las Españas, 1938, p. 27). Ferrater escribe: «Acaso sea el único conflicto que Unamuno ha inten-

tado disimular en vez de exponerlo» *(Ob. cit.*, p. 11; Cf. Cardis en *CMdeU.*, IV, 1953, p. 74). En verdad, no existe tal conflicto; aproximadamente desapareció hacia 1895, e indudablemente desde 1897. Porque el paisaje castellano con su *sed de inmortalidad*—así lo ve Unamuno, y ya no sólo como historia—concuerda con el paisaje vasco que guardaba su fe de niño, con su bruma, su llovizna y su verdura. En cuanto al paisaje—y en muchos otros aspectos—se puede recoger la hermosa expresión de Esclasans: «Bilbao ardió siempre como una lámpara votiva en el fondo de su alma, por más que sea Salamanca el pedestal de oro de su futuro monumento de genio intelectual» *(Ob. cit.*, p. 39).

[47] Unamuno recuerda el «estupendo verso» en *Hispanidad* (en *Síntesis*, n.º 6, nov. 1927, pp. 306 y 310).

[48] Véase la fuerte dosis de poesía que se sigue advirtiendo más adelante: «Por detrás de ella las viejas murallas que amparan pequeñas huertecillas enjauladas. Y la vieja cárcel, está por detrás, envuelta en hiedra» (p. * 94). La trompa de Rolando «que hoy calla entre aquellas encañadas de sombra, de silencio y de paz» (p. * 96).

Marías ya había observado cómo se impone la persona en su descripción del paisaje (en *Pról.* a *OSU.*, pp. XXXIV-XXXV; Vid. Romero Flores, en *Síntesis*, n.º 37, jun. 1930, p. 31). Simone Frénal dice acertadamente: «Le paysage est plutôt narré que décrit» (en *Recherches sur le style de Miguel de Unamuno dans les descriptions du paysage*, tesis presentada a la Universidad de París, 1953-54, p. 25).

CAPÍTULO SEXTO

[1] Era la dama argentina Delfina Molina Vedia de Bastianini que llegó el 2 de julio de 1924 a Fuerteventura *(FaP.*, p. 103).

[2] El aletazo del ángel heraldo de la muerte en *HnoJ.*, Act. 1.º, Esc. I, p. 48; el tratamiento *hijo mío*, loc. cit., además, en Esc. VI, p. 78. Unamuno recordaba su primer viaje a París en 1890 y sus cuitas por casarse en *Cm.*, 36; *EnD.*, p. 58; *En el suave tumulto* en *DyA.*, VI. Recuerdos de su boda en *EnD.*, p. 178; carta a Cassou, 4-VI-26—allí contemplaba su yo ex-futuro—. (Cf. Sánchez Barbudo, *ob. cit.*, p. 128).

[3] En carta a Warner Fite, 28-VI-27, Unamuno, hablando del *nirvana*, dice: «En nuestros místicos se encuentra el sentimiento de esa viva inconciencia que yo diría pre-natal» (en *RHM.*, XXII, 1956, p. 90). Concepción, su «costumbre», le proporcionaba una vivencia de la «repetición verdadera», de la eternidad *(Canc.*, p. 439; Cf. *Ibid.*, p. 380).

[4] «Los dos un hombre solo, una persona, dos espíritus en una carne. Que es lo mismo que dos carnes en un espíritu», decía Unamuno de la pareja humana *(HnoJ.*, *Pról.*, p. 28). Afirmaba que «por caminos secretos—místicos—viene la personalidad a hundirse en la maternidad» (a José María Quiroga, 16-VI-34). La compenetración se describe fonéticamente en *Canc.*, p. 288. Al morir Concha, don Miguel no sabe quién, si ella o él, ha muerto en realidad *(Canc.* pp. 453 y 474).

[5] *CPI.*, p. 122.

[6] *HnoJ.*, pp. 22-8. Carta a J. de la Luz León, 6-VIII-27, en *Alf.*, n.º 62, 1927, pp. 2-3. Allí se nota cómo liga Unamuno su concepción católica, educado en el «culto doméstico de la Santísima Virgen Madre, con el niño Jesús, en el catolicismo popular», y su matrimonio. En éste dice: «He buscado salvarme dándome. Dándome en carne en mis hijos; dándome en espíritu en mis obras», para oponer su concepción católica al solipsismo calvinista de Amiel. Para más detalles sobre la presencia de Concepción en la crisis de 1897, véase A. Zubizarreta. *La inserción de Unamuno en el cristianismo: 1897 (Primera parte)*, en *CuH.*, n.º 106, 1958, pp. 20-23.

[7] *Canc.*, p. 468.

[8] A. Zubizarreta, *Bol. Inf. del Sem. de D. Político*, Salamanca, n.º 20-23, 1957-58, p. 250.

[9] *Canc.*, p. 126. La raíz de que él buscase la inmortalidad—el *para siempre*—en todos sus actos, está en esta declaración: «Me enamoré —éramos unos niños!—para siempre y me casé para siempre. Así Dios nos recoja para siempre aunque sea en un dulce sueño» (Carta a Cassou, 29-I-26).

[10] *Epistolario entre Miguel de Unamuno y Juan Maragall*, Barcelona, Edimar, 1951, p. 56.

[11] *Teresa*, Madrid, Renacimiento, 1923, p. 224.

[12] *Ibid.*, p. 227.

[13] *Loc. cit.*

[14] *FaP.*, pp. 51-52.

[15] *Ibid.*, p. 53.

[16] *Ibid.*, p. 106. Los ojos de Concha «daban azulez al cielo» y bajo sus ojos, «era la vida un entero / vivir de Dios...» y «bajo tierra renacían / las muertes», todo era una vuelta hasta el seno materno *(RdeD.*, pp. 83-84). Es decir, aparece la resurrección de la niñez y el des-nacer.

[17] Temeroso de que le retirasen el pasaporte a su mujer, escribía: «Pero aunque hubiera de caer aquí para siempre y sin llevar en mis ojos la gloria de los ojos de mi Concha no me rendiré» *(HojL.*, n.º 10, 1928, p. 9).

[18] En ella, su dolor y goce, vida y muerte, había escrito su obra y sus hijos (a Cassou, 29-I-26). Cf.: en sus hijos levantaba el corazón al Padre, eran sus raíces *(CPI.*, p. 122 y 123). El 16 de junio de 1934, después de haber muerto Concha, escribía a José María Quiroga: «Empiezo a descubrir lo que había en mí de Don Juan y lo que de Don Juan había en Don Quijote.» Quijote-Dulcinea, Unamuno-Concha, Don Juan y su necesidad de representarse en alguien, aparecen en triple paralelo íntimo. En aquellos días estaba escribiendo el *Prólogo* de *El Hermano Juan.*

[19] *Canc.*, p. 51. Cf. carta a Cassou, 29-I-26. Al morir Concepción, su equilibrio, don Miguel escribe: «Perdí mi ancla, mi costumbre, / y me lleva a la deriva / el siglo, cruel pesadumbre, / si esperanza no la estriba» *(Canc.*, p. 478; Cf. a José María Quiroga, 16-VI-34).

[20] Carta a Balseiro, 12-III-28, en *CInd.*, p. 108.

[21] Es un recuerdo de que siendo muy niños, mucho antes de los trece años, jugaban juntos el que aparece en *HnoJ.*, Act. 2.º, Esc. I, p. 89, y Act. 3.º, Esc. IX, p. 184. Don Miguel podía, pues, hablar de su «único noviazgo» *(Canc.*, p. 201).

«Doloroso, como natural y humanamente me es, tener que vivir y soñar y querernos desde lejos», escribía don Miguel a Concepción el 22 de febrero de 1927. Según iba a visitarlo su familia o ésta se marchaba, variaba el estado de ánimo de don Miguel. Con la soledad renacía su tormento, su marasmo y sus dudas (Cf. *Canc.*, p. 140). Apenas se marchan sus familiares escribía a Jorge Guillén: «En esta cama de solitario de mi celda de la frontera» (3-I-29). En el *Prólogo* del *Cancionero* declara que su celda era «santificada», de vez en cuando, por la presencia de su mujer.

[22] Véase cómo en 1932, Unamuno, perpetuo enamorado, vuelve a sentir la ternura de «unos ojos dulces—llenos de promesas / de goces caseros—y tranquilas fiestas / —recatado culto—» que está hecho «de íntimos abrazos—lejos de contiendas» *(Canc.*, pp. 439-440).

Obsérvese que Unamuno destaca la redención del Don Juan de Zorrilla gracias a la intercesora doña Inés (y pensaría en Fausto-Margarita). La mujer 'redime' *(HnoJ., Pról.*, p. 20). Pero también así como en su crisis de 1897 recuerda su posible vocación sacerdotal, en 1927, al escribir *El Hermano Juan* existe el recuerdo de ella (Act. 1.º, Esc. VI, p. 75) y también aparece una especie de autoreproche en Juan (Act. 2.º, Esc. IV, p. 120).

[23] *Canc.*, p. 443. Cf. *CPI.*, p. 148.

[24] *Canc.*, p. 481. Unamuno, «huérfano» en su viudez, siente que ella es su guía en la tierra y que ella le vuelve a la «final niñez» que es «un cielo» *(Canc.*, p. 468). Por eso, en el cumpleaños de su hijo mayor, recuerda a su Concha que entonces había empezado a ser madre *(Canc.*, p. 453).

[25] *Canc.*, p. 478.

[26] *Canc.*, p. 455. La separación de Unamuno en 1924-30 tenía un sabor cidiano (Vid. *Canc.*, pp. 245-246, año 1929). Legendre piensa, como muchos, que la violencia de Unamuno en el período estudiado se debía a su alejamiento de la familia y recuerda cómo sentía Unamuno la ausencia de su mujer en las horas de triunfo de sus últimos años *(CMdeU.*, I, 1948, pp. 50 y 53. Cf. Benítez, *ob. cit.*, p. 261, nota 10). Es cierto, pero a todo ello hay que despojarlo de sentimentalismo porque posee un sentido mucho más radical.

[27] Véase A. Zubizarreta, *La inserción de Unamuno en el cristianismo: 1897, en CuH.*, n.º 106, 1958, pp. 19-20.

[28] *Canc.*, p. 112.

[29] Enseña a Alberto Rojas Jiménez en octubre de 1929 el retrato de Raimundo hecho por él. No he podido ubicar el periódico a que pertenece el recorte de la entrevista. Ventura García Calderón escribe que Unamuno «se enternece hablando de un hijo muerto» *(Don Miguel de Unamuno, en la intimidad,* en *La Razón,* Buenos Aires,

5-VII-25). «¡Qué luz había en sus ojos! ¡Qué luz en su silencio!», exclamaba Unamuno según recoge Soiza Reilly *(Doce horas oyendo hablar al maestro de los maestros don Miguel de Unamuno*, en *Com.*, 22-V-29). Varias veces mostró el retrato a Eduardo Ortega y Gasset, «ya que era asunto en el que recaía continuamente su preocupación y su doloroso recuerdo» *(O.Mon.*, p. 154).

[30] Sin ninguna otra precisión, Granjel decía que «fué una vivencia de muerte semejante a la que en él despertó la crisis religiosa de 1897» *(Ob. cit.*, p. 320).

[31] *HnoJ.*, Act. 3.º, Esc. II, p. 147; Cf. *Ibid.*, Act. 1.º, Esc. VI, p. 76. *La Esfinge* y *El Hermano Juan*, frutos literarios de cada una de las crisis, tienen íntimas relaciones. Teófilo se parece a Felipe y Antonio a Eusebio.

[32] *AP.*, *Pról-epíl.*, p. 17.

[33] Esta última observación me la sugirió Charles Moeller.

[34] *D.*, III, pp. 18-19. Sobre el suicidio «por no esperar a morirse», *Ens.*, II, p. 938.

[35] «"¡No serviré, Señor! / llevo la luz!" Luzbel. / «Te serviré en amor; / ¡quien como Dios?" Miguel.» *(Canc.*, p. 186; Cf. *Ibid.*, pp. 38, 84, 105, 107). En el *Prólogo* del *Cancionero*, su arcángel se alza de su niñez rediviva y Unamuno se sabe llamado así «por misteriosa providencia». En esos días trata de enarbolar «muy en alto y muy claro» el nombre de los grandes Migueles españoles. No quería que llamasen Miguelito a su primer nieto, porque así llamaban al dictador, sino Miguelín (a Concepción, 28-XI-29).

[36] Véase su constante recoger el «hágase tu voluntad» del *Padrenuestro (Canc.*, pp. 190-91, 345, 379).

[37] Aunque podría intentarse una interpretación desde un silencio afirmativo cuya existencia señala, tomándolo de *Silencio* de *El Cristo de Velázquez*, Huarte Morton (en *CMdeU.*, V, 1954, p. 82).

Unamuno se pregunta si Dios cree en sí mismo y responde que «se sueña, y al soñar / se cree». Recuérdese soñar-crear y creer-crear, en *Canc.*, p. 124 (los versos siguientes hablan de locura en el sentido de existir). También escribía: «Creo, luego soy!" se dijo Dios, / así en su dicho la dicha. / El y su dicho, luego son dos; / desdecirse es su desdicha» *(Canc.*, p. 313). Es decir, Dios, al crear, es El, y dejaría de serlo al desdecirse, al aniquilar.

[38] En *Síntesis*, n.º 6, 1927, p. 309.

[39] *Ibid.*, p. 310.

[40] Aprovecho la dolorosa voz humana del poeta peruano César Vallejo. En *El Otro* se revela la medida en que Unamuno, hijo de su siglo—y de todos los tiempos—, se siente entre la *Providencia* y el *Destino*. El Otro, angustiado, declara: «¡Dios también doble!», «¡Su otro nombre es el Destino!» Así, su personalidad dividida le presenta tan brutal proyección. Declara que el Destino le ha enfermado el corazón: «¡Se me quiere estallar! ¡Y el corazón es tierra!», y recuerda el absurdo del detective divino, Edipo, pero dominando el grito con cierta resignación *(Ot.*, Act. 2.º, Esc. VI, pp. 48-49; Cf. *Canc.*, p. 307).

Este es el único sentido en que Dios es también *trágico*, como él mismo; por lo demás, Unamuno se mantiene en el drama (el juicio de Ferrater en *ob. cit.*, p. 80, es demasiado amplio).

[41] Juan, el 'viudo de nacimento' *(HnoJ.*, Act. 3.°, Esc. II, p. 155) —¿por haber perdido la fe?—, se siente «*en esta apartada orilla*» *(Ibid.*, p. 145), «dejado... de la mano de Dios» *(Ibid.*, Act. 2.°, Esc. V, p. 134; Cf.: «¡Cristo nuestro, Cristo nuestro!, ¿por qué nos has abandonado?», en *Agon.*, XI, en *Ens.*, I, p. 1032). Juan declara que cree en Dios, pero desenfadadamente dice: «Pero no le creo. Es un bromista, y a mí ni me la da ni me toma el pelo...» *(HnoJ.*, Act. 2.°, Esc. II, p. 109). Juan recibe el reto de doña Petra diciendo: «Y si me corroe la conciencia... *¡Llamé al cielo y no me oyó, y pues sus puertas me cierra, de mis pasos en la tierra responda el cielo y no yo!*», recitado clásico que lo sabe bien, declara, porque lo hizo muchas veces en sus otras vidas *(Ibid.*, Act. 2.°, Esc. III, p. 113).

Juan declara no saber si ha descubierto a Dios: «El sólo lo sabe»; en cambio, dice haber descubierto al Demonio *(Ibid.*, Act. 3.° Esc. IX, p. 189). Atrevido, dice refiriéndose a Dios: «Sí, soy yo quien tengo que perdonarle que me haya hecho como me está haciendo...», y dice que Dios castiga más a sus aduladores, y que él se cree condenado al «purgatorio eterno» *(Ibid.*, p. 190). Pero también es cierto que asoma tras estos dolores—porque dolor es en el fondo su protesta—un saber que Dios «hace sin castigar como si castigase, aprieta, pero no ahoga, porque es el único bueno, el único justo» *(HnoJ.*, Act. 1.°, Esc. VI, pp. 79-80).

[42] *RdeD.*, p. 32. Hay una desesperación patriótica cuando escribe en carta del 16 de octubre de 1928 a su hija Salomé, refiriéndose al nieto que le debió nacer antes que Miguel Quiroga, y a la dificultad de viajar a España a verlo nacer: «Si no..., pero no, porque es casi una blasfemia la que se me ocurre y es que os vinierais aquí y que el pobrecito que venga no sea español.»

Ahora bien, por muchas razones, además de los planteamientos ontológicos y no morales, Unamuno no podía caer en un enfermizo sentido de culpabilidad—sentimiento que poseía en grado notable, aunque la crítica no haya reparado en ello—ni en las *blasfemias* de que habla Meyer *(Ob. cit.*, p. 13). Las expresiones dolidas de Unamuno están muy lejos de la verdadera blasfemia. Quizá el texto más revelador es el que presenta al niño de la Bola jugando con los hombres hasta despanzurarlos, produciéndoles tremendos retortijones de remordimientos. Juan piensa que el hombre debe dejarse querer, ser juguete del Niño de la Bola *(HnoJ.*, Act. 3.°, Esc. II, pp. 144-45).

[43] *Canc.*, pp. 24, 39, 258.

[44] *Ibid.*, p. 323. Las expresiones del capítulo sobre Pascal de *La agonía del cristianismo*, venían de 1922 (Vid. carta a Jacques Chevalier, 26-XII-22).

En Unamuno, la libertad «n'est pas une dignité ou un privilège, c'est la souffrance même de l'être de lutte et de douleur» (Meyer, *ob. cit.*, p. 60; Cf. Aranguren (en *Arb.*, XI, 1948, p. 501).

[45] *Canc.*, p. 328.

[46] Las cuartillas de dicha obra las conserva Fernando de Unamuno. Con el Occidente en peligro «se está alumbrando una nueva / resentimentalidad», escribía Unamuno *(Canc.*, p. 439). Creemos que la obra debía combatir el *sentimiento catastrófico* que reinaba en España (Vid. *El sentimiento catastrófico*, en *El Sol*, Madrid, 23-X-32) gracias al revolucionarismo deportivo (sobre el vocablo *catástrofe*, *El caos*, 24-IV-24, en *DyA.*, VI).

[47] En los últimos años, Unamuno reavivaba su combatividad juvenil para decidir la balanza histórica hacia la creación de una España nueva, que quería suya. Un profundo temor le hacía confesar que no sabía si España estaba «deshaciéndose o rehaciéndose». Y afirmaba: «La he llamado renación y el término ha tenido éxito» (a Cassou, 28-V-32). Don Miguel se empeñaba, como siempre, en forjar a España en la forja de su palabra poética, creadora.

[48] José María Ramos Loscertales: *Cuando Miguel de Unamuno murió*, *Prólogo* a *Síntesis de Economía Corporativa*, de Bartolomé Aragón, Salamanca, La Facultad, 1937, p. 15.

[49] *Canc.*, p. 284. El grito citado tiene un significado mucho más profundo que el de la simple emoción patriótica. Quizá puede parecer que hemos olvidado la fe como problema intelectual e interior de Unamuno. Entre interrogaciones y admiraciones, Unamuno no logra avanzar más allá de sus dudas *(Canc.*, p. 312). Es por demás significativo que en octubre de 1928 recoja el tema del apóstol Felipe y el eunuco de Candace, que en 1897 estuvo a punto de constituir tema de una de las *Meditaciones Evangélicas (D.*, IV, pp. 19-21). «"He aquí el agua", dijo el Eunuco; / Felipe apóstol, ¿dónde está el nudo? / leen los sencillos, libro es el mundo, / pero la letra mata al estudio; / seca la tinta, polvo su jugo, / ¡ay la palabra! Dios sigue mudo» *(Canc.*, pp. 153-154). Su heroico *querer creer* es una violenta lucha llena de altibajos, según se advierte en el *Cancionero*. Aparece, abandonado a sí mismo (?), como una 'muela que se muele' *(Ibid.*, página 313; Cf. *Ibid*, pp. 317 y 327). Muchas veces aparece declarada la pérdida del impulso: «Llamé desde la hondura, / la voz se me cayó; / silencio de la altura, / la luz se me perdió. / Por sordo quedé ciego, / ni me oí ni me vi; / puse mi alma en ruego, / rogando la perdí» *(Ibid.*, p. 161). Pero muchas otras veces se llega a «creer que se cree y no estar cierto / de si se cree o si se duda». Y se teme la hora definitiva de la última desnudez *(Ibid.*, p. 295). Es decir, se está en las antípodas de la prueba de *San Manuel Bueno, mártir*, «creer que no se cree». El impulso verdaderamente místico se ve siempre cortado por la incapacidad del hombre que se siente abandonado a sí mismo. Y siempre aparece Unamuno esperando a la esperanza, queriendo creer, queriendo amar, amando. Esperando que se diese el milagro que imagina: «Sigue el calvario / entre cipreses cruces; / tropieza y cae con su rosario, / y cree de bruces» *(Canc.*, p. 435). Nobilísima actitud y hermoso deseo que delata el temple espiritual de Unamuno. En los

últimos días, dolorosamente, llegaba a comprender a Pilatos, el que se había preguntado qué era la verdad *(Ibid.*, p. 483).

Veamos cómo relaciona Sánchez Barbudo las dos crisis: «Unamuno —esto es lo que vengo a decir en todos mis artículos—representaba un drama, evocaba algo que había sido verdadero, pero que se había convertido en literatura, y muy a menudo en refrito literario. Pero ello no quiere decir que a veces, representando el drama literario o fuera ya de él, no cayera de nuevo en las angustias del drama verdadero. Se encontraba de pronto con el drama, con el dolor de no creer y de saber que iba a morir. Mas no encontraba la fe que de ese dolor *a veces* se levanta.»

«El *caía* al dolor, no a la fe. Por eso digo que en el fondo no creía; en vez de decir que en el fondo tenía confianza, como dicen otros. Esas "caídas", esos momentos en que se derrumbaba el castillo de naipes, castillo literario, de sus gritos y agonías, podemos llamarlos también "crisis". Pero crisis diferentes de la de 1897. Esta fué crisis religiosa, conquista de la fe. Las otras crisis fueron de desesperación, simplemente, o de remordimientos por haber hecho "novela" y farsa de su vida. Esta distinción, amigo Benítez, no la hace usted, para quien todas las crisis parecen ser una, la misma "lucha" y "duda", el mismo combate entre "corazón católico" y "mente protestante"» (en *RUBA.*, n.º 18, 1951, pp. 396-397).

Es decir, según Sánchez Barbudo, en 1897 Unamuno no *logró* creer y *quedó* ateo. Empezó desde entonces a hacer literatura de la tragedia llevado de su ambición de gloria humana. A veces, como con mayor violencia sucedió en 1924-25, sentía el vacío de la *farsa* de hablar de una fe que no tenía y de Dios en quien no creía. Pero, al confesar su farsa, sólo lo hacía a medias e incurría en una nueva farsa.

Mi punto de vista se puede resumir así: En 1897 Unamuno no había alcanzado la *gracia de la fe* (?), pero supo construirse heroicamente una *moral de batalla* hecha de resignación activa, de desesperada esperanza, de querer creer, de ávida caridad hacia los gentiles—y no gentiles, inconscientes del peligro—despreocupados de su siglo. Un aspecto de su *moral de batalla* es su oficio de escritor. Esta *moral de batalla* a la espera de la gracia se desarrollaba en la historia concreta. De ahí que todos sus fracasos y, sobre todo, el histórico de 1924-25, la pusieron en honda crisis. Estas eran, indudablemente, distintas a la de 1897, pero se daban en la misma línea de tensión de búsqueda de la fe.

CAPÍTULO SÉPTIMO

[1] México, Porrúa, 1954. En adelante, *RHist.* En esta segunda edición, *España en su historia* ha perdido su epígrafe unamuniano. A Unamuno, «gran intuidor de la realidad hispana» *(Ibid.*, p. 34), que angustiado por la *personalidad* de España había escrito su novela *Paz en la guerra* y sus ensayos *En torno al casticismo*, escribía Castro:

«Allá en el fondo de mi espíritu hay huellas que imprimieron sus libros; no lo olvido» (Carta de 23-I-15). R. Lapesa, en su valiosa reseña a *España en su historia*, señala la relación Unamuno-Castro (Cf. Serrano Poncela, *ob. cit.*, p. 231; Marichal, *ob cit.*, pp. 280-281 y 289). Indica en qué medida Castro, bien fundamentado en la filosofía contemporánea, parte de la experiencia vivida y hace una historia desde el ángulo de la *biografía* (en *NRFH.*, III, 1949, pp. 294-295 y 295, n. 1).

[2] Véase Henri de Lubac: *El drama del humanismo ateo*, Madrid, Epesa, 1949. Aranguren desdeña la labor de Unamuno desvalorizando a sus adversarios que, según él, no son los «nobles» de Kierkegaard, sino el «farragoso detritus ideológico legado por el siglo XIX» (en *Arb.*, XI, 1948, p. 490).

[3] Me refiero, sobre todo, al período de formación de Unamuno; habría que hacer matizaciones históricas a partir de 1891, en un sentido, y a partir de 1907 en otro, en cuanto al catolicismo universal. Cf. Benítez, *ob. cit.*, p. 54).

[4] Véase mi artículo *La inserción de Unamuno en el cristianismo: 1897*, en *CuH.*, n.º 106, 1958, pp. 7-8 y 34-35. Masini dice que Unamuno responde a Nietzsche: «Cristo continua ad agonizzare in ciascuno di noi» (en *CMdeU.*, VI, 1955, p. 57).

[5] C. Sánchez Albornoz, en *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, Losada, 1956, acusa a Castro de monocausista decimonónico. Sin embargo, es notorio que la guerra o *antibiosis*—su ángulo de consideración preferido—se da *en* la *situación existencial*—no causa—planteada por Castro.

En Unamuno todavía se pueden encontrar las señales del viejo origen de la peculiaridad hispánica.

[6] Véase García Baca, *ob. cit.*, y mi trabajo *Una desconocida «Filosofía Lógica» de Unamuno*, en *Bol. Inf. del Sem. de D. Político*, Salamanca, n.º 20-23, 1957-58, pp. 241-252.

[7] Don Miguel escribía como respuesta: «¡Eterno español! Jamás se me ha hecho mayor honor. Porque todo español eterno es más que europeo, es universal.» Y postulaba españolizar el Universo y españolizar a Dios, para «divinizar a España» en fórmula existencial de radical compromiso con un Dios personal. Se preguntaba desde su *integralismo:* «¿O no será, en el fondo, que Unamuno, el español eterno, trata de unamunizar a Dios para divinizarse? ¿Y en él y por él a los demás?» (Carta al director de *Síntesis*, 13-XI-29, en *Síntesis*, n.º 33, II-30).

Ferrater sostiene que Unamuno es el perfecto y eterno hombre hispánico por «una inquietud permanente, pero también un permanente sosiego» *(Ob. cit.*, p. 8). Para Jean Florence es el *philosophus Hispanicus* (en *La phalange*, París, n.º 93, 1914, p. 223). Landsberg dice: «La misión especial de este hombre hace que la cuestión sobre la esencia de España coincida con el problema fundamental de su vida personal y con el movimiento interno de su filosofía» *(CyR.*, n.º 31, 1935, p. 11; Cf. Wills, *ob. cit.*, pp. 92-93). Johnson percibe el carácter netamente existencial de su pensamiento y, citando a Castro, lo cali-

fica de *integralista* (en *CMdeU.*, VI, 1955, p. 9). A. Guy, avalado por su experiencia personal, afirma que la obra de Unamuno es «la meilleure introduction qui soit à l'hispanité» (en *CMdeU.*, I, 1948, p. 95).

En hermoso maridaje, Unamuno entrega su Quijote y se entrega a sí mismo a Europa como un ejemplar de persona que quiere perdurar, preocupación fundamental suya, inusitada en la Europa de su hora. Esta persona es el *hombre quijotizado,* radicalmente opuesto al Superhombre de Nietzsche (Cf. *LGen.*, pp. 216 y 221).

[8] Sánchez Albornoz protesta, como muchos, contra el supuesto pesimismo que nace de la obra de Castro *(ob. cit.*, t. II, pp. 680-681), sin advertir que en la personalidad entran tanto la libertad como la determinación. Castro vive acuciado por el problema de la personalidad. Sánchez Albornoz está un poco más del lado de Ortega—salvadas las necesarias distancias—, mirando más a la circunstancia, a las cosas, a los valores culturales. Lapesa advierte el dramatismo del vivir desviviéndose, pero rechaza que Castro incurra en determinismos pesimistas (en *NRFH.*, III, 1949, p. 296).

[9] Las fórmulas de europeización de España y españolización de Europa tienen, en Unamuno, un mismo sentido fundamental de doble movimiento de apertura al exterior y de apropiación de él, desde la personalidad viva (Cf. C. Barja: *Libros y autores contemporáneos,* Madrid, Suárez, 1935, p. 52; Ferrater, *ob. cit.*, p. 126; Blanco Aguinaga, *ob. cit.*, p. 30; Serrano Poncela, *ob. cit.*, p. 251; Laín opone los términos en *LGen.*, p. 244; Cf. J. F. Pastor, *Unamuno y la historia,* en *GacL.*, 15-III-30, p. 7).

[10] Aubrey Bell señaló el texto de López Pinciano (en *RHist.*, pp. 232-33).

[11] Vossler, *ob. cit.*, p. 72 y p. 15.

[12] *Al rededor del estilo,* XVIII (24-VIII-24), en *DyA.*, IV, p. 589.

[13] *Ibid.*, XIX (31-VIII), en *DyA.*, IV, p. 594.

[14] *RHist.*, p. 232.

[15] *Ibid.*, p. 631.

[16] *Loc. cit.* Afirma que responde a la relación Rodrigo-Cid, Quijano-Quijote. Es válida, pero insuficiente la interpretación psicológica y sociológica de Sánchez Albornoz *(Ob. cit.*, leyenda de la lámina frente a p. 481 del t. II). El orgullo nobiliario de Velázquez está fundado en la conciencia de saberse hijo de sus obras, en su arte que le interesa destacar. Los reyes pintados en el espejo están en la misma línea, quizá, de su humanización del mito, de su irreverencia; se hombrea con ellos, él, el hombre que es todo un artista.

[17] También *Cómo se hace una novela* puede ser interpretada desde un ángulo sociológico y político. Los gobernantes estarían allí como blanco del Unamuno político; sin embargo, Unamuno los presenta en el proceso creador, hombreándose con ellos, como es capaz de hombrearse—en algún sentido—con Dios. Y se siente *dictador*, orgulloso, en la vida misma.

Somos conscientes de que la comparación establecida sobre la base

de artes distintas, con medios de expresión y problemas propios, sólo sirve para nuestros fines de una aproximación esquemática.

[18] La novela nace, anónima, con el *Lazarillo*, donde aparece una vida insignificante «que se cuenta a sí misma» (A. Castro: *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957, p. 84. En adelante, *HCerv.)*, que nos invita «a penetrar en su intimidad, a contemplarla desde el interior de su propia experiencia» *(Ibid.*, p. 107). El motivo del hambre—hambre más cercana a la conservación de la carne que a la procreación del espíritu—mueve el Lazarillo *(Ibid.*, p. 260, n. 1); en Don Quijote, el motivo es la realización de la vida en orden a unos valores del espíritu *(Ibid.*, pp. 244-245).

[19] Introspección y extrospección simultánea, véase en *HCerv.*, p. 248, que está enriquecida en Unamuno con la experiencia moderna y su propia división interior. También se advierten los yos históricos del autor—como se veía en Cervantes la relación Quijano-Quijote—en sus obras.

[20] Véase *HCerv.*, p. 244. El concepto de «inter-realidad», en *Ibid.*, p. 245.

[21] Vid. desequilibrio y desequilibrados en Cervantes, *HCerv.*, p. 246. Leo Spitzer señala que Cervantes «se halla en el polo opuesto de la moderna disolución de la personalidad del novelista» y que trata de restaurar la visión cristiana *(Perspectivismo lingüístico en el «Quijote»*, en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, p. 221; Cf. p. 225. En adelante, *LHL)*. Esto quiere decir que Cervantes vivió en su época. También Unamuno, en los siglos XIX y XX, trata de reintegrar la *personalidad*—y no sólo la del artista—y trata de restaurar una visión religiosa cristiana.

[22] Cf. *LHL.*, p. 219, n. 34.

[23] *Del sentimiento trágico de la vida,* en *Ens.*, II, p. 1016.

[24] *Ibid.*, p. 1021. No podemos detenernos aquí para trazar el complicado proceso histórico de Unamuno que contradice al injusto reproche de «cristiano a medias» que no sabe distinguir lo terreno y lo trascendental *(LHL.*, p. 219, n. 34). A partir del católico Cervantes y la muerte cristiana de Don Quijote, Curtis reprocha, con evidente falta de solidez, el quijotismo de Unamuno (en *CuH.*, n.º 60, 1954, p. 256).

[25] Unamuno está más allá de la literatura, en la vida misma. La interpretación de Spitzer hace que las intuiciones artísticas de Cervantes se queden en el terreno del arte, casi inoperantes *(LHL.*, p. 219. Cf. *Ibid.*, pp. 161-162).

[26] Es decir, invirtiendo los términos, se podría hablar de algunos aspectos de la vida de Cervantes que no vivifican su arte personal. Spitzer habla de la distancia que guarda Cervantes respecto del lector *(LHL.*, p. 162).

[27] *HCerv.*, p. 251. «La literatura moderna debe a Cervantes el arte de establecer interferencias entre lo real y lo quimérico, entre la representación de lo sólo posible y la de lo tangible. Se halla en él por primera vez el personaje que habla de él como tal personaje, que

reclama para sí existencia a la vez real y literaria, y exhibe el derecho a no ser tratado de cualquier manera. Y ése es el punto central de *Seis personajes*, del que todo lo restante es mera consecuencia» (A. Castro, *Santa Teresa y otros ensayos*, Santander, Historia Nueva, 1929. p. 223). La rebelión unamuniana de los personajes pertenece a la tradición española.

[28] Los supuestos de Avellaneda, en Stephen Gilman, *Cervantes y Avellaneda*, México, El Colegio de México, 1951. Don Quijote, con genial impertinencia, sacaba a todos de sus casillas *(HCerv.*, p. 252). Cervantes y Unamuno atrajeron sobre ellos, en forma distinta, el rasero de una España que había dado las espaldas a toda superación personal. Unamuno, además, atraía contra sí el rasero cientificista y agnóstico de la Europa de su época.

[29] *HCerv.*, p. 252. Dentro del valioso vivir cervantino, el vivir personal, está la interpretación unamuniana del Quijote.

[30] *Ibid.*, p. 258 ss.

[31] En Cervantes no se expresaba teóricamente—como hemos visto que se expresa en Unamuno—la forja de la personalidad *(HCerv.*, p. 245). Con exactitud se puede aplicar estas palabras a Unamuno: En Cervantes «la metáfora cesa de ser la del poeta lírico y se convierte en una existencia metaforizada [...] En el nuevo modo de novelar se ha incluído, con la metáfora, el poeta que la crea» *(Ibid.*, p. 251).

[32] *HCerv.*, p. 84 y 109.

[33] Sobre el egotismo como condición de la Antropología, sobre las posibilidades de la Antropología Filosófica y sus relaciones con la literatura, véase: Bernard Groethuysen, *Antropología Filosófica*, Buenos Aires, Losada, 1951, pp. 10-11 y 82, y Martín Buber, *¿Qué es el hombre?*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, pp. 18-25.

[34] Kierkegaard es el último hombre moderno en quien aparece el yo sin ser capaz de relación esencial y aniquilándose en el absurdo para relacionarse con Dios. En Unamuno, el primer gran hombre contemporáneo, aparece una conciencia capaz de realizar el formidable intento de integrar el yo, relacionándolo con la naturaleza, el prójimo y Dios. En el logro de estas relaciones esenciales consiste la diferencia, señalada por Unamuno, entre egoísmo y egotismo. Para la raíz vital de las diferencias entre Unamuno y Kierkegaard, véase *La inserción de Unamuno en el cristianismo: 1897*, en *CuH.*, n.º 106, 1958, p. 20, n. 32.

[35] Obsérvese que Castro, en estrecha relación hispánica con su obra (Marichal, *ob. cit.*, p. 289), justifica su método de interpretar la historia de España amparándose en su propia peculiaridad hispánica. Esto es, en cierto modo, reconocer que el método debe ser apropiado al objeto. Y en el aspecto subjetivo de la justificación de su labor interpretativa se manifiesta una vez más, en el Castro europeo de métodos positivos, un *reintegralismo* que refunda el objeto—personalidad de España—y refunde métodos para hacerlos apropiados a éste.

[36] *HCerv.*, p. 260.

[37] Las características de la obra clave aquí esbozadas corresponden a Unamuno y su obra enteros.

[38] *HCerv.*, p. 107. Véase el sentido del azar en relación con la vida y algunas observaciones sobre los yos, aplicables a Unamuno en *Ibid.*, p. 249.

[39] Stephen Gilman, *ob. cit.*, pp. 67-68. Esta muerte seguramente se debe a la escisión que Castro señala *(HCerv.*, p. 254, n. 1) e, indudablemente, con esta muerte obligada se mata la novela y sus supuestos espirituales por varios siglos en España. Más tarde, Europa, ya al nivel cervantino, aprovechará el hallazgo. Y Unamuno cosechará con creces.

[40] Creo ofensivo y engañoso hablar del individualismo anárquico, insociable e ingobernable del español.

APÉNDICE PRIMERO

[1] Carta de Couchoud a Unamuno, 27-VIII-24, que contiene entre los posibles títulos para la obra solicitada el que pertenece al libro. Cf. *Ens.*, I, p. 945. Don Miguel no era experto en buscar títulos de reclamo, carta a Cassou, 4-VII-32.

[2] *Ens.*, I, p. 941. «Mi monólogo ha crecido», escribe a Cassou (2-X-24), refiriéndose, probablemente, a su obra en telar.

[3] *Ens.*, I, p. 942. En Francia tenía a la vista *La Acción Francesa (Ens.*, I. p. 945).

[4] Véase *Agon.*, I, en *Ens.*, p. 946.

[5]. *Ibid.*, p. 1.026.

[6] Cf. carta a Beccari, 11-V-29.

[7] *Agon.*, en *Ens.*, I, p. 954. Asimismo, se veía obligado a distinguir su españolizar del fajismo (Carta al director de *Síntesis*, 13-XI-29, en *Síntesis*, n.º 33, 1930).

[8] Era lo que declaraba Unamuno en *Agon.*, en *Ens.*, I, p. 942.

[9] *Ens.*, I, pp. 950, 951, 1.004, 1.006.

[10] *Agon.*, en *Ens.*, I, p. 958.

[11] *Santa Teresa e Santana*, en *Il Convegno*, Milán (julio 1928), pp. 7-8.

[12] *La tía Tula*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, *Pról.*, pp. 16-17.

[13] Cf. carta a Alfonso Reyes, 31-I-22, en *CuH.*, n.º 71, 1955, p. 167. (Dictó una conferencia sobre el tema en Oviedo, a J. Chevalier, 5-IV-23). Sólo el capítulo V de *La agonía del cristianismo* puede ser considerado continuación frustrada de *Del sentimiento trágico de la vida.*

[14] *Agon.*, en *Ens.*, I, p. 972; Cf. *Ibid.*, p. 1.008.

[15] *Ibid.*, p. 973.

[16] *Ibid.*, p. 985; «trágica escapatoria» *(Ibid.*, p. 1.007) no se refiere, como se ha supuesto, a la gracia misma, sino a la situación expuesta por uno que cree no recibirla. En un poema del *Cancionero* don Miguel siente nacer en su seno «maternal virginidad», e incapaz

de recobrar la niñez, pide al Padre que agrande la puerta, pues ha crecido a su pesar *(Canc.*, p. 26).

[17] *Agon.*, en *Ens.*, I, p. 985. En el *Diario* de 1897 aparece amplísimamente documentado el fervor mariano.

[18] *Agon.*, en *Ens.* p. 986. Discrepamos de las conclusiones de Carla Calvetti en *La fenomenologia della credenza in Miguel de Unamuno*, Milano, Marzorati, 1955. El no haber aprovechado con exactitud *Nicodemo, el Fariseo* (1899, nacido de 1897) causa su desconcierto ante las distinciones sobre la fe de *La agonía del cristianismo (Ob. cit.*, pp. 55 y 73).

[19] Vease la carta de 26-XII-22 a Jacques Chevalier, para la génesis del ensayo.

[20] *Agon.*, en *Ens.*, p. 1.028.

[21] *Ibid.*, p. 1.032.

[22] *Ibid.*, p. 945.

[23] *Ibid.*, p. 998. Cf. Monje seglar, en *EnD.*, p. 192.

[24] Unamuno era consciente del escándalo que significaba su libro para unos y otros (a Cassou, 21-IX-25) y del efecto que producía los ataques políticos que esta obra seria contenía (a Cassou, 29-I-26).

Una crítica aguda aparecida en la época fué la de Ernesto Buonaiuti, en *Il Mondo*, Roma, 4-XI-25.

Jacques Maritain escribió a Unamuno el 2 de febrero de 1926, agradeciéndole el envío de *La agonía del cristianismo.* Posiblemente, dicha carta fundó el juicio de *archipendante* que Unamuno lanzó sobre Maritain en carta de 31 de mayo de 1934 a Emma H. Clouard, en la que don Miguel presentaba su dolorosa situación que se debatía entre un «Dios histórico, cargado de sales de siglos» que le resultaba «como el agua de la mar, impotable» y «el Dios destilado, teológicamente puro, el de los tomistas» que le resultaba, «como el agua destilada, impotable también». Don Miguel decía: «Con ambos se muere uno de sed. Queda... abrevarse de rocío. Con él me abrevó mi santa mujer». La tragedia del hombre sediento de Dios aparece evidente. Maritain, dolido por la desgraciada obra, escribe, sin precisar en la medida en que lo hacía necesario su condición de neo-tomista, desde la *Verdad*—en el sentido de Cristo vivo—. Desde la fe que posee, considera absurda a la fe que duda—el angustioso querer creer y las dificultades vivas de Unamuno—. Involucra a Unamuno, en alguna manera, dentro de las *almas rebeldes* y, defendiéndolo de la atrevida sospecha de Unamuno, afirma que quizá un trapense de Dueñas *se ofrece por la conversión de Unamuno.* Maritain desconocía a quién dirigía su palabra. Por su parte, don Miguel, a pesar del fondo existencial religioso de la carta de Maritain, la tomó, posiblemente, como una disertación a partir de la propiedad trascendental del ser. E, indudablemente, desde su auténtica experiencia, se sintió herido por lo que él veía como autosuficiencia de Maritain.

Sánchez Barbudo, frente a la exclamación final de la obra—que es una asimilación de la actitud de Cristo, gritando ante el Dios-Hombre el abandono en que se siente—, piensa que sirve «para re-

machar la leyenda del Unamuno de la lucha y de la duda» que ocultaba el Unamuno descreído *(Ob. cit.*, p. 116). Los sonetos C y CI del libro *De Fuerteventura a París* le sirven al crítico para demostrar la incredulidad de Unamuno en aquellos mismos días. Pero ni en esos sonetos aparece la *nada* del incrédulo ni la afirmación de que da lo mismo *afirmar que dudar (Ibid.*, p. 118) tiene un sentido de insinceridad, sino de amargo pesimismo. Además, por su estructura, como otras parejas de sonetos, éstos corresponden a flujos y reflujos de su ánimo. Sánchez Barbudo afirma que Unamuno jugó al cristianismo, «aunque el cristianismo a que él jugaba fuera el cristianismo trágico de Kierkegaard» *(RUBA.*, n.º 15, 1950, p. 231, nota 25). Tal *juego*, creo, no tenía ganancia alguna en la época.

APÉNDICE SEGUNDO

[1] Blanco Aguinaga promete estudiar el yo contemplativo de Unamuno, opuesto al yo activo; adelanto de su estudio es el excelente artículo *La madre, su regazo y el «sueño de dormir» en la obra de Unamuno* (en *CMdeU.*, VII, 1956, p. 69, nota). La esquematización de los yos de Unamuno que hace Frank Sedwick carece de fundamento histórico y es intelectualista *(Unamuno, The Third Self, and «Lucha»*, en *SPh.*, LIV, 1957, pp. 464-479).

[2] *RdeD.*, p. 52.

[3] *Canc.*, pp. 471 y 481-2 (1934 y 1936); Cf. *Ibid.*, p. 19 y p. 117.

[4] «Si uno es lo que es y seguirá siendo lo que es» *(SMBM.*, *Prólogo*, p. 19.; «identidad y continuidad individual y personal» (en *Indice Literario*, Madrid, I, 1953, p. 26. Cf. *PCanc.)*.

Sánchez Barbudo simplifica: «El problema de la personalidad lo provocaba el contraste entre lo íntimo y lo externo de la persona, de su persona» *(Ob. cit.*, p. 83; rastrea en los años juveniles de Unamuno, en *Ibid.*, pp. 86 y 91). Tomando la formulación de Unamuno, afirma que el problema de la *identidad* (unidad) personal «quería en realidad decir, obviamente, si uno es lo que parece»; la segunda pregunta le parece «completamente retórica», porque opina que Unamuno ya se había respondido a ella negativamente *(Ibid.*, p. 94). Hablar del segundo problema era un «pequeño escamoteo, una pequeña falsificación», porque «más que problema de la continuidad era, pues, el sentimiento congojoso de la *discontinuidad*». Según Sánchez Barbudo, el primer problema se plantea en *La novela de don Sandalio*, y el segundo, en *San Manuel Bueno, mártir (Ob. cit.*, pp. 148-149). Según Sánchez Barbudo, la farsa, la leyenda de Unamuno era haber hablado de fe—creo que dejó bien claro su «querer creer»—, de dudas, de esperanza en vez de descubrir su sentimiento de la Nada, la intuición de su propia muerte. Tras falsificar los datos del problema y rebajar la calidad de él, se pretende que el gran rebelde, para ser auténtico, se hubiese 'resignado' a la nada.

Laín Entralgo, considerando que entre el pasado y el presente de

Unamuno se ha interpuesto una grave crisis religiosa, atribuye la angustia de éste al «sentido biográfico y personal de un pasado todavía atenido a la fe no agónica» que Unamuno es incapaz de advertir desde su presente dubitativo *(LEE.*, p. 374). Creo, más bien, que Unamuno no advierte el sentido de su ateísmo, del que quisiera hacer una *felix culpa* en la efectiva reconquista de la niñez, es decir, en la gracia de alcanzar la fe.

Marías ve muy bien que la inmortalidad se liga al problema de la personalidad porque es necesario seguir existiendo en el propio ser personal *(MFyE.*, p. 71). Vid. la observación de Runcini sobre el carácter de la *conciencia* de Unamuno *(Tesis citada*, p. 36).

[5] *Ot.*, Act. 2.º, Esc. V, p. 42.

[6] *Ibid.*, Act. 3.º, Esc. II, p. 56.

[7] *Ibid.*, Act. 3.º, Esc. VI, p. 74. Cf. Sarmiento, en *BSS.*, XX, 1943, pp. 100-101.

[8] *Canc.*, p. 48.

[9] En el artículo *Viva Alonso, el Bueno*, en *El Progreso*, Madrid, 1-VII-98.

[10] Canc., p. 166. Sánchez Barbudo observa que hay relación entre Alonso el *Bueno* y San Manuel *Bueno (Ob. cit.*, p. 158). No es éste el lugar para hablar de *San Manuel Bueno, mártir*, que, según Sánchez Barbudo, es su «definitiva confesión» *(Ibid.*, p. 138), «como su testamento religioso» *(Ibid.*, p. 147. Cf. Serrano Poncela, *ob. cit.*, p. 189). Véase el cap. I, *d*, de este trabajo.

[11] *EnD.*, p. 173 (25-XI-25).

[12] *Canc.*, p. 184. Cf. *Nuestros yos ex-futuros*, fol. 2.

[13] Fol. 4. Los demás eran los yos ex-futuros desarrollados. Así desde sí mismo, desde sus yos frustrados. Unamuno podía desarrollar el yo *esencial* de los demás, y podía exigirles la autenticidad, lo que es muy otra cosa que un resentimiento. Y, desde los demás, sus espejos *(Nuestros yos ex-futuros*, fol. 3. El Otro declara que todos son sus espejos), podía auto-acusarse. De aquí nace, de un lado, la capacidad para crear personajes literarios a base de un personaje de la realidad, que depura y desarrolla alimentándolo de sí mismo en la conciencia, y el *autobiografismo* de la literatura de Unamuno. Obsérvese lo que dice Unamuno de Henry James *(Nuestros yos ex-futuros*, fol. 2).

[14] M. García Blanco, *Pról.* a *Teatro*, p. 26.

[15] En *Indice Literario*, Madrid, I, 1933, p. 26.

[16] Ramón Gómez de la Serna: *Unamuno y «El Otro»*, en *Nac.*, 29-VII-45 (cit. por Sánchez Barbudo en *RUBA*, n.º 15, 1950, p. 201, n.º 1).

[17] *Hist. de Niebla*, en *Ni.* p. 18.

[18] *FaP.*. p. 142-143 (14-XI-24). La hidrocefalia de Raimundo había simbolizado el intelectualismo.

[19] Analizo el alcance de las cartas a *Clarín*, en *Miguel de Unamuno y Pedro Corominas*, en *CMdeU.*, IX, 1959, pp. 19-26.

[20] En *El espejo de la muerte*, en *OCA.*, II, p. 643-644.

[21] *DyA.*, II, p. 522. Véase en *Abel Sánchez* la disputa y rivalidad

entre Joaquín y Abel. Cf. malos los dos, la víctima y el verdugo, que termina por ser el *otro*, en *Ot.*, Act. 2.º, Esc. VI, p. 47.

[22] *HnoJ.*, *Pról.*, p. 13. Cf. Abel se jactaba de su gracia, era malo también en este sentido *(ASn.*, XI, p. 54-55). El tema de Caín y Abel también aparece en *El Otro* (Act. 2.º, Esc. VI, pp. 41-42 y 45). En la génesis del drama está la rivalidad que aparece en *Abel Sánchez.* Véase la 'intervención' de Joaquín en la muerte de Abel y el temor de que su hija tenga mellizos *(ASn.*, XXIX, pp. 114-115; Cf. *Canc.*, p. 226). Este último pasaje de la novela había sido puesto en relación con el drama por Salinas *(Ob. cit.*, p. 71).

[23] Agudamente. Granjel indicó que existía tal relación *(Ob. cit.*, p. 349). El relato aparece en *DyA.*, II, p. 447-453; léanse especialmente las pp. 450-452.

Obsérvese que el *espejo* que aparece en *El Otro* tiene viejas raíces en la experiencia que relata Unamuno en el *Diario* de 1897 (I, pp. 73-77; Cf. *Ibid.*, II, p. 37) y que aparece en *La Esfinge* (Act. 1.º, Esc. XIII, p. 47-48). En el relato, en cambio, se pierde esta relación.

[24] *DyA.*, II, p. 452. El relato es el mismo en *Ot.*, Act. 1.º, Esc. IV, p. 19-23.

[25] Salinas veía bien que el desdoblamiento de *El Otro* no es un mero recurso teatral, sino «un drama del alma» *(Ob. cit.*, p. 73; asimismo, veía que la *envidia* no es tampoco una forma de estudio psicológico. *Ibid.*, p. 72).

[26] *Ot.*, Act. 1.º, Esc. IV, p. 19.

[27] *Ibid.*, Act. 3.º, Esc. VIII, p. 79.

[28] *Ibid.*, Act. 1.º, Esc. IV, pp. 28-29.

[29] *Ibid.*, *Epílogo*, p. 89; Cf. *Canc.*, p. 245, texto que, mientras no sea absolutamente aclarado, no tiene otro alcance que significar esta *ignorancia.*

[30] *Ot.*, *Epíl.*, p. 90. Transcribo el texto tomando la libertad que concede el autor. La declaración de Unamuno no postula la insinceridad.

[31] En *Aforismos y definiciones*, I, Unamuno había dicho que la *santidad* es una enfermedad de la *hipocresía*—repetición entonces—y la criminalidad la del *cinismo*—originalidad—*(OCA.*, IV, p. 723). En este sentido, el *otro*, es original, nuevo, mata al antiguo. De otro lado, para Unamuno, la santidad es *representación (Ibid.*, IV, p. 728). Afirmaba también que el santo es lo único formal y el héroe «informe, enorme / vale decir anormal» *(Canc.*, p. 300).

No sabemos en qué medida Unamuno tendría también, en medio de sus dolores de siempre, cuando estuviese calmada su angustia, una caritativa comprensión hacia su yo de la juventud, considerándolo una *felix culpa.*

No hemos hecho un análisis exhaustivo de *El Otro*, pero, tratando de atender siempre a la fuerte unidad de la obra, hemos procurado no ser arbitrarios. Sánchez Barbudo considera las obras teatrales de esta época de Unamuno afectadas por el «vanguardismo» y de poca calidad literaria. Propone: «Renunciemos a desentrañar esos con-

flictos, entre geniales y disparatados, pero más a mi juicio lo segundo que lo primero, y fijémonos, aquí y allá, en alguna frase cuyo sentido resultará clarísimo para el lector» *(Ob. cit.*, pp. 133-134; según el crítico también en ellas Unamuno hace su farsa utilizando el *eco* del problema para fines literarios, *Ibid.*, pp. 92-93). Nos vemos obligados a presentar una vez más serias dudas sobre la eficacia de estos métodos.

[32] *DyA.*, IV, pp. 590-591 (24-VIII-24).

[33] *Visiones y comentarios*, pp. 27-28. Apareció en *Ahora*, Madrid, 12-V-34.

[34] *OCA.*, II, pp. 643-644.

APÉNDICE TERCERO

[1] *DyA.*, III, pp. 414-415.

[2] *DyA.*, VI, y *DyA.*, II, p. 63, respectivamente.

[3] *CuH.*, n.º 53, 1954, pp. 192-193.

[4] Sánchez Barbudo, *ob. cit.*, pp. 135 y 193.

[5] Cf. *FaP.*, pp. 127-128.

[6] Cf. carta a Beccari, 11-V-29.

[7] *En la frontera*, en *Pren.*, 5-II-29; Vid. Salinas, *ob. cit.*, pp. 78-81. Las breves observaciones apuntadas no pretenden agotar la riqueza de la obra.

BIBLIOGRAFIA

A) OBRAS DE UNAMUNO

Abel Sánchez, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
Amor y pedagogía, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946.

Cancionero, Buenos Aires, Losada, 1953.
Cincuenta poesías inéditas, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de San Armadans, 1958.
Ciudad de Henoc, La, México, Séneca, 1941.
Cómo se hace una novela, Buenos Aires, Alba, 1927. (También en *OCA.*, IV, pp. 907-935.)
Comment on fait un Roman, en *MF.*, CLXXXVIII, 1926, n.º 670, páginas 13-39.
Cristo de Velázquez, El, Madrid, Calpe, 1920.
De esto y de aquello, Buenos Aires, Sudamricana, 1950-54, 4 tomos.
De esto y de aquello, tomos V y VI, en prensa. (Me permitió consultarlos M. García Blanco.)
De Fuerteventura a París, París, Excelsior, 1925.
Dos artículos y dos discursos, Madrid, Historia Nueva, 1930.
Ensayos, Madrid, Aguilar. 1951, 2 tomos.
España y los españoles, Madrid, Afrodisio Aguado, 1956.
Hermano Juan (El) o el mundo es teatro, Madrid, Espasa-Calpe, 1934.
Inquietudes y meditaciones, Madrid, Afrodisio Aguado, 1957.
Niebla, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950.
Obras Completas, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950-1958, 6 tomos.
Obras Selectas, Madrid, Pléyade, 1946.
Otro, El, Madrid, Espasa-Calpe, 1932.
Paz en la guerra, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
Poesías, Bilbao, José Rojas, 1907.
Por tierras de Portugal y España, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
Romancero del Destierro, Buenos Aires, Alba, 1928.
Rosario de Sonetos Líricos, Madrid, Fe-Suárez, 1911.
San Manuel Bueno, mártir, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945.
Teresa, Madrid, Renacimiento, 1924.
Tía Tula, La, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
Tres novelas ejemplares y un prólogo, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950.

Tulio Montalbán y Julio Macedo, en *La novela corta*, año V, n.º 260, Madrid, 11 de dic. de 1920.
— En versión dramática, San Sebastián, *La Voz de Guipúzcoa*, 1927.
Visiones y Comentarios, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949.

ARTICULOS NO RECOGIDOS EN VOLUMEN *

Polvo de hechos, en *El Imparcial*, Madrid, 15-III-97.
Viva Alonso, el Bueno, en *El Progreso*, Madrid, 1-VII-98.
Crisis de libertad, en *El Correo*, Valencia, 9-II-1900.
Santa Teresa e Satana (Divagazioni)—Salamanca, junio de 1920—en *Il Convengo*, Milano, VII-1920, pp. 3-9.
L'avenir de l'Europe (Le point de vue d'un espagnol), en *La Revue de Genève*, Gèneve, n.º 31, I-1923, pp. 15-23.
El vacío soberano, en *Soc.*, 26-XII-23.
Balance de año, en *El Liberal*, Bilbao, 30-XII-23.
Partidos de papel, en *Lib.*, 3-I-24.
Desde mi Bilbao, en *Merc.*, 6-I-24.
No existe lo primitivo (Comentario), en *NMun.*, 11-I-24.
Un deber de la Iglesia, en *Merc.*, 20-I-24.
La sacudida (Sal., fin del 23), en *Nac.*, 30-I-24.
Animo mostrenco, en *Merc.*, 8-II-24.
San Pablo en Arameo, en *NMun.*, 8-II-24.
Socialistas y republicanos, en *Merc.*, 13-II-24.
Nada de partido nacional, en *Lib.*, 14-II-24.
El tiempo material, en *Los Lunes de "El Imparcial"*, Madrid, 17-II-24.
La gran rehusa, en *Lib.*, 18-II 24.
Hay que levantar la censura, en *Merc.*, 19-II-24.
Un pronunciamiento de cine, en *Nac.*, 21-II-24.
Comentario, en *NMun.*, 22-II-24.
El supuesto nuevo régimen, en *Nac.*, 26-II-24.
Morirse de risa (Sal., I-24), en *Nac.*, 26-II-24.
Sobre una publicación del Directorio (Sal., II-24), en *Nac.*, 3-III-24.
Comentario, en *NMun.*, 28-III-24. (Me fué proporcionado por don M. García Blanco.)
Don Pedro Fernández de Saavedra, primer señor de Fuerteventura, en *La Libertad*, Madrid, 13-IV-24.
Comentario, en *NMun.*, 25-VII-24.
Obra expiatoria, en *Lib.*, 3-X-24.
Revisión de procesos, en *Lib.*, 25-XI-24.
The Orient? —The Occident?, en *The New Orient*, III, XII-1925, número 1, pp. 10-11.
(Saludo a Romain Rolland), en *Europe*, n.º 38, 15-II-26, pp. 213-214.

---

* Se hallan en la colección familiar que ordenaron con viva dedicación José María Quiroga y Felisa de Unamuno, continuando la labor apenas iniciada por el propio don Miguel.

El Vice-imperio Ibero-africano (10-III-27), en *HojL.*, n.º 1 (IV-27), páginas 3-8.
Psicología del tafetán, en *HojL.*, n.º 2 (V-27), pp. 1-9.
Intervenciones académicas, en *HojL.*, n.º 2 (V-27), pp. 10-14.
Moloch Horridus, en *HojL.*, n.º 2 (V-27), pp. 15-18.
Hablamos al ejército, en *HojL.*, n.º 3 (VI-27), pp. 1-11.
El Papa y la Cruzada, en *HojL.*, n.º 3 (VI-27), pp. 12-16.
Borrón y cuenta nueva?, en *HojL.*, n.º 4 (VII-27), pp. 1-2.
Orígenes de la Cruzada, en *HojL.*, n.º 4 (VII-27), pp. 13-23.
Una nota curiosa sobre el juego, en *HojL.*, n.º 4 (VII-27), pp. 24-27.
El antiguo régimen y la Asamblea Consuntiva, en *HojL.*, n.º 7 (X-27), páginas 1-8.
Vuelta a la Asamblea, en *HojL.*, n.º 8 (XI-27), pp. 1-6.
Hispanidad, en *Síntesis*, n.º 6 (XI-1927), pp. 305-310.
Insistiendo, en *HojL.*, n.º 9 (XII-27), pp. 1-10.
A mis hermanos de España, presos en ella, en *HojL.*, n.º 10 (I-28), páginas 1-11.
En memoria de Blasco Ibáñez, en *HojL.*, n.º 11 (II-28), pp. 2-7.
La carta de Alcalá Zamora, en *HojL.*, n.º 11 (II-28), pp. 35-42.
El Cristo del Cid, en *HojL.*, n.º 12 (III-28), pp. 3-8.
El rey de los envidiosos, en *HojL.*, n.º 12 (III-28), pp. 9-17.
De nuevo lo de las responsabilidades, en *HojL.*, n.º 13 y 14 (V-28), páginas 1-16.
U. P. = R. I. P., en *HojL.*, n.º 15 (VI-28), pp. 1-11.
Doctrinarismo, en *HojL.*, n.º 16 (VII-28), pp. 1-10.
Gragea, en *HojL.*, n.º 17-18 (X-28).
Pornocracia y cleptocracia, en *HojL.*, n.º 19 (I-29), pp. 1-11.
Conoceos los unos a los otros (Hendaya, VI-29), en *A.*, 12(57), set. 1929, páginas 158-61. (Proporcionado por M. García Blanco.)
Juvenilia (escrito en Hendaya), en *Studio*, Revista Literaria, sin más precisiones, pp. 1-3. (Proporcionado por M. García Blanco.)
Historia veraz, en *Frente*, Bilbao, 4-X-30. (Proporcionado por M. García Blanco.)
El jugo de mi raza, en *El Sol*, Madrid, 3-VII-32.
El sentimiento catastrófico, en *El Sol*, Madrid, 23-IX-32.

CARTAS

A ... ... (XI-1923), en *Nos.*, XVII (XII-23), pp. 520-521.
A J. A. Balseiro, en *Balseiro, Cuatro individualistas de España*.
A Jorge Luis Borges, en *Nos.*, XXI (IV-1927), pp. 126-127.
Epistolario a Clarín, Madrid, Escorial, 1941.
Colección familiar de cartas recibidas por Unamuno.
Colección de cartas de Unamuno que prepara don Manuel García Blanco **.

** Aun en algunos casos de cartas ya publicadas, preferimos utilizar esta colección, más asequible y fiel.

A Warner Fite, en *RHM.*, XXII, 1956, pp. 87-92. (Presentadas por M. García Blanco.)
A Manuel Gálvez, en *CuH.*, n.º 55, 1954, pp. 182-198. (Preparadas por M. García Blanco.)
A Ventura García Calderón, en *La Razón*, Buenos Aires, 5-VII-25.
A García Monge, en *Repertorio Americano*, San José (Costa Rica), 26-III-38.
A D. J. de la Luz León, en *Alfar*, La Coruña, n.º 62, 1927, pp. 2-3.
Epistolario entre Miguel de Unamuno y Juan Maragall y escritos complementarios, Barcelona, Edimar, 1951.
A Bogdan Raditsa, en *CCLC.*, n.º 34, 1959, pp. 51-56.
A Alfonso Reyes, en *CuH.*, n.º 71, 1955, pp. 155-179. (Preparadas por M. García Blanco.)
A Carlos Vaz Ferreira, en Vaz Ferreira, *Obras*, Montevideo, Cámara de Representantes, 1957, t. XIX.

DISCURSOS

Colección que prepara don Manuel García Blanco.
Discurso en la sociedad «El Sitio», de Bilbao en *Soc.*, 9-I-24.

INEDITOS

Aforismos y definiciones, VI y VII.
Diario. Cuadernos I-IV, 1897.
Esfinge, La.
Nuestros yos ex-futuros, VII, 1923.
Prólogo del Cancionero, 1928.

PROLOGOS

Colección de *Prólogos* que prepara don Manuel García Blanco.
Preface, en *Essays and Soliloquies*, New York, Knofp., 1925 (6-VI-24), páginas V-IX.

B) CRITICA

ALBÉRÈS, R.-M., *Miguel de Unamuno*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1952.
ALTAMIRA, R.: *Unamuno y «Paz en la Guerra»*, en *GacL.*, 15-III-30.
«ANDRENIO» (E. Gómez de Baquero): *Novelas y novelistas*, Madrid, Calleja, 1918, pp. 271-280.
ANTUÑA, José G.: *Con Unamuno en Hendaya*, en *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, t. XVII, n.º 2 (VII-28), pp. 17-19.
ARANGUREN, José Luis: *Sobre el talante religioso de Miguel de Unamuno*, en *Arb.*, t. XI, 1948, pp. 485-503.

AUBRUN, Charles V.: Reseña de *Unamuno pendant son exil en France* (1924-30), de Mlle. P. Moracchini, en *BHi.*, LIX, 1957, pp. 96-97.
AZAOLA, José Miguel de: *Las cinco batallas de Unamuno contra la muerte*, en *CMdeU.*, II, 1951, pp. 33-109.
«AZORÍN»: *En la frontera*, en *Pren.*, 5-II-29.
— *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1947-54, 9 tomos.
BALSEIRO, J. A.: *Cuatro individualistas de España*, Chapell Hill, The University of North California, 1949, cap. II, pp. 79-119.
BARJA, César: *Libros y autores contemporáneos*, Madrid, Victoriano Suárez, 1935, pp. 39-97.
BASAVE, Augustín, Jr.: *Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset (Un bosquejo valorativo)*, México, Jus., 1950.
BATAILLON, Marcel: *Reseña sobre el drama religioso de Unamuno y los trabajos de Antonio Sánchez Barbudo*, en *BHi.*, LII, 1950, páginas 144-45.
BEARDSLEY, W. A.: *Don Miguel*, en *MLJ.* (III-1925), pp. 353-362.
— Reseña sobre *De Fuerteventura a París*, en *Saturday Review of Literature*, New York, 5-IX-25.
— Reseña sobre *L'Agonie du christianisme*, en *Saturday Review of Literature*, New York, 27-II-26.
BENÍTEZ, Hernán: *El drama religioso de Unamuno*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1949.
— *Nuevo palique unamuniano*, en *RUBA.*, n.º 16, 1950, pp. 479-534.
— *Tríplica a Antonio Sánchez Barbudo*, en *RUBA.*, n.º 18, 1951, páginas 381-443.
BENARDETE, J. M.: *Personalidad e individualidad en Unamuno*, en *RHM.*, I, 1934-35, pp. 25-39.
BLANCO AGUINAGA, Carlos: *Unamuno, teórico del lenguaje*, México, El Colegio de México, 1954.
— *Interioridad y exterioridad en Unamuno*, en *NRFH.*, VII, 1953, páginas 686-701.
— *La madre, su regazo y el «sueño de dormir» en la obra de Unamuno*, en *CMdeU.*, VII, 1956, pp. 69-84.
BORGES, Vicente: *Unamuno, en zapatillas por Fuerteventura*, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 8-IV-56.
BUONAIUTI, Ernesto: *L'Agonia del cristianesimo*, en *Il Mondo*, Roma, 4-XI-25.
CALVETTI, Carla: *La fenomenologia della credenza in Miguel de Unamuno*, Milano, Carlo Marzorati, 1955.
CANSINOS ASSENS, R.: *La nueva literatura*, Madrid, Los Hermes, 1925, t. I, pp. 49-70.
CARDIS, Marianne: *El paisaje en la vida y en la obra de Miguel de Unamuno*, en *CMdeU.*, IV, 1953, pp. 71-83.
CASARES, Julio: *Crítica efímera*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, t. II, páginas 72-88.
CASSOU, Jean: *Miguel de Unamuno*, en *MF.*, 1-IX-24, pp. 541-542.
— *Portrait d'Unamuno*, en *MF.*, CLXXXVIII, n.º 670, 1926, pp. 5-12.

— *Unamuno l'exilé a perpetuité*, en *Cahiers du Sud, París*, t. XXXIX, número 325, 1954, pp. 382-389.
CLAVERÍA, Carlos: *Temas de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1953.
CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel: *La misión socrática de don Miguel de Unamuno*, en *CMdeU.*, III, 1952, pp. 41-53.
— *La dialectique du «moi» et de «l'autre» dans la pensée de Miguel de Unamuno*, en *L'Homme et son prochain*, actes du VIII° Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française, París, Presses Universitaires de France, pp. 273-275.
Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno, Salamanca, I-IX (1948-59).
CURTIUS, Ernest, R.: *Miguel de Unamuno, excitator Hispaniae*, en *CuH.*, n.° 60, 1954, pp. 248-264.
DANIEL-ROPS, H.: *Miguel de Unamuno*, en *La Quinzaine artistique et litteraire*, n.° 13, 1-V-29, pp. 225-228.
DE'LAPI, Fernando: *Don Miguel en su ínsula*, en *Ideas*, Valladolid, año I, n.° 8, 29-VI-24.
«DISCRETO BASILIO, EL»: *Notas españolas*, en *La Lucha*, La Habana, 20-X-24.
DONOSO, Armando: *Don Miguel de Unamuno habla para «El Mercurio»*, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 1-XI-25.
DUHAMEL, G.: *Una carta de...* (a Aurelio Viñas, 27-V-47), en *CMdeU.*, I, 1948, pp. 7-8.
ESCLASANS, Agustín: *Miguel de Unamuno*, Buenos Aires, Juventud, 1947.
ESPERABÉ DE ARTEAGA, Enrique: *Contestando a Unamuno*, Salamanca, Núñez, 1930.
FERRATER MORA, José: *Unamuno, bosquejo de una filosofía*, Buenos Aires, Losada, 1944.
FLORENCE, Jean: *Le moins du philosophie. Miguel de Unamuno et le quichotisme*, en *La phalange*, París, n.° 93 (III-914), pp. 208-223.
FRÉNAL, Simone: *Recherches sur le style de Miguel de Unamuno dans les descriptions du paysage*. Tesis para obtener el Diploma de Estudios Superiores de la Universidad de París, 1953-54.
GÁLVEZ, Manuel: *La filosofía de Unamuno*, en *Síntesis*, I, 1928, n.° 10, páginas 5-31.
GARCÍA BACCA, Juan David: *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*, Caracas, Ministerio de Educación Nacional, 1947, tomo I *(Unamuno o la conciencia agónica)*, pp. 95-176.
— *Sobre el sentido de «conciencia» en la «Celestina»*, en *RGuat.*, vol. VI (oct.-dic. 1946).
GARCÍA BLANCO, Manuel: *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1954.
— *Cartas inéditas de Antonio Machado a Unamuno*, en *RHM.*, XXII, 1956, pp. 97-114 y 270-281.
GARCÍA CALDERÓN, Ventura: *Don Miguel de Unamuno, en la intimidad*, en *La Razón*, Buenos Aires, 5-VII-25.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Retrato*, en Unamuno, *Obras selectas*, Madrid, Pléyade, 1946, pp. 1051-1069.
GONZÁLEZ RUANO, César: *Vida, pensamiento y aventura de Miguel de Unamuno*, Madrid, El Grifón, 1954.
GRANJEL, Luis S.: *Retrato de Unamuno*, Madrid-Bogotá, Guadarrama, 1957.
GRAU, Jacinto: *Unamuno, su tiempo y su España*, Buenos Aires, Alda, 1946.
GUY, Alain: *Miguel de Unamuno, pélerin de l'Absolu*, en *CMdeU.*, I. 1948, pp. 75-102.
GUZMÁN, Martín Luis: *Esbozo de todo un hombre*, en *El Universal*, México, 13-XI-26.
— *España bajo el dictador. La opinión de Miguel de Unamuno*, en *El Universal*, México, 26-I-28.
HUARTE MORTON, Fernando: *Tres vocablos de Unamuno: Chibolete, cocotología, nivola*, en *AO.*, I, 1952, pp. 171-176.
— *El ideario lingüístico de Miguel de Unamuno*, en *CMdeU.*, V, 1954, páginas 5-183.
JARNÉS, B.: *Los intérpretes de España*, en *QIA.*, II, 1952, pp. 182-186.
JOHNSON, W. D.: *Vida y ser en el pensamiento de Unamuno*, en *CMdeU.*, VI, 1955, pp. 9-50.
IZQUIERDO ORTEGA, J.: *Filosofía española*, Madrid, Argos, 1935, páginas 131-211.
JURETSCHKE, Hans: *La generación del 98, su proyección, crítica e influencia en el extranjero*, en *Arb.*, XI, 1948, pp. 517-544, particularmente, pp. 530-534.
KIBRICK, León: *«Crítica» entrevista a Unamuno*, en *Crítica*, Buenos Aires, 30-VIII-24.
KOCK, Josse de: *La Castille dans l'oeuvre poétique de Miguel de Unamuno*. Tesis presentada a la Universidad de Bruselas, 1955.
LAÍN ENTRALGO, Pedro: *La espera y la esperanza*, Madrid, Revista de Occidente, 1954, pp. 356-398.
— *La generación del noventa y ocho*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
LANDSBERG, P.: *Reflexiones sobre Unamuno*, en *CyR.*, n.º 31, 1935, páginas 7-54.
LÁZARO, Fernando: *El teatro de Unamuno*, en *CMdeU.*, VII, 1956, páginas 5-29.
LÁZARO, Angel: *Guerra Junqueiro y Unamuno*, en *La Libertad*, Madrid, 8-VIII-24.
LEDESMA RAMOS, R.: *Unamuno y la filosofía*, en *GacL.*, 15-III-30.
LEGENDRE, Maurice: *Miguel de Unamuno, hombre de carne y hueso*, en *CMdeU.*, I, 1948, pp. 29-55.
MADRID, Francisco: *Genio e ingenio de Don Miguel de Unamuno*, Buenos Aires, López, 1943.
MAGNAT, G.-E.: *«L'agonie du christianisme» par Miguel de Unamuno*, en *Le Citoyen*, Genève, n.º 83, 12-XI-25.
MARÍAS, Julián: *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943.
— *Ensayo y novela*, en *Ins.*, n.º 98, 1954.

— *Filosofía actual y existencialismo en España*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.
— Prólogo a *OSU*.
MARICHAL, Juan: *La voluntad de estilo*, Barcelona, Seix Barral, 1957.
MASINI, Ferruccio: *L'esistenzialismo epagnolo di Unamuno*, en *CMdeU.*, VI, 1955, pp. 51-60.
MEYER, François: *L'Ontologie de Miguel de Unamuno*, París, Presses Universitaires de France, 1955.
— *Kierkegaard et Unamuno*, en *RLComp.*, XXIX, 1955, pp. 478-492.
MOLONEY, Raymond L.: *Unamuno, Creator and Re-creator of Books*. Tesis presentada a la Universidad de Colorado, 1954.
MONTORO, A.: *L'Agonie du Christianisme*, en *El Luchador*, 11-II-1930.
MORACCHINI, Paulette: *Unamuno pendant son exil en France: 1924-1930*. Memoria presentada a la Universidad de París, 1955-56.
NOZICK, Martin: *Unamuno and «La Peau de chagrin»*, en *MLN.*, LXV, 1950, pp. 255-256.
NÜRNBERG, Magda: *Miguel de Unamuno als Romanschriftsteller*. Tesis presentada a la Universidad de Maguncia, 1951.
OROMÍ, Miguel: *El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943.
ORTEGA Y GASSET, Eduardo: *Monodiálogos de don Miguel de Unamuno*, New York, Ibérica, 1958.
ORTEGA Y GASSET, José: *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1946-47, 6 tomos.
PARÍS, Carlos: *El pensamiento de Unamuno y la ciencia positiva*, en *Arb.*, XXII, 1952, pp. 11-23.
PARRAS CRUZ, Jorge Luis: *Miguel de Unamuno. El Cristo de Velázquez*, en *Puerto Rico*, n.º 3 (VI-1935), pp. 233-240.
PASTOR, José Francisco: *Unamuno y la historia*, en *GœcL.*, 15-III,30.
PÉREZ DE AYALA, Ramón: *Apostillas*, en *El Sol*, Madrid, 28-X-20.
— *Unamuno*, en *Pren.*, 6-IV-24.
PETIT, Georges: *Miguel de Unamuno (Ecrit à propos de «Brouillard»)*, en *La Revue Nouvelle*, París, 10e année, n.º 22-23 (IX-X-26), pp. 17-29.
POMÉS, Mathilde: *L'exil de Miguel de Unamuno*, en *La vie des peuples*, París, IVe année, n.º 51, VII-24, pp. 441-445.
— *Unamuno et Valéry*, en *CMdeU.*, I, 1948, pp. 57-70.
PRIETO, Indalecio: *Al pasar por París*, en *El Liberal*, Bilbao, 6-IX-24.
— *Páginas viejas. La repatriación de Unamuno*, en *Acción*, Montevideo, 7-I-56.
PUTNAM, S.: *Unamuno y el problema de la personalidad*, en *RHM.*, I, 1934-35, pp. 103-110.
QUIROGA, José María: *Nota a Algunas poesías inéditas*, en *Hora de España*, Barcelona, n.º 15, III-38, pp. 13-27.
RADITSA, Bogdan: *Mis encuentros con Unamuno*, en *CCLC.*, n.º 34, 1959, pp. 45-50.
RAMOS LOSCERTALES, José María: *Cuando Miguel de Unamuno mu-*

rió. Prólogo a Bartolomé Aragón: *Síntesis de Economía Corporativa*, Salamanca. *La Facultad*, 1937.

ROMERO FLORES, H. R.: *El paisaje en la literatura de Unamuno, «Azorín» y Baroja*, en *Síntesis*, n.º 37, VI-30, pp. 29-35.

RUNCINI, Rómolo: *Idealitá é realtá nel pensiero di Miguel de Unamuno*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Nápoles, 1952-53.

— *Realtá e ideale nel pensiero di Unamuno*, en *CMdeU.*, VII, 1956, pp. 85-95.

SÁENZ HAYES, Ricardo: *El momento político español. Una entrevista con Miguel de Unamuno*, en *Pren.*, 17-IV-29.

SALAVERRÍA, José María: *Retratos*, Madrid, España-Calpe, 1926, cap. III, pp. 111-170.

— *Nuevos retratos*, Madrid, Renacimiento, 1930, cap. II, pp. 49-98.

SALCEDO, Emilio: *Unamuno y Ortega y Gasset, diálogo entre dos españoles*, en *CMdeU.*, VII, 1956, pp. 97-130.

— *El primer asedio de Unamuno al «Quijote»* (1889-1895), en *ACer.*, t. VI, 1957, pp. 227-250.

SALINAS, Pedro: *Literatura española. Siglo XX*, México, Robredo, 1941, pp. 69-84.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio: *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Madrid, Guadarrama, 1959. Este libro recoge los cinco primeros artículos que siguen:

— *La formación del pensamiento de Unamuno. Una conversión «chateubrianesca» a los veinte años*, en *RHM.*, XV, 1949, pp. 99-106.

— *Idem. Sobre la concepción de «Paz en la guerra»*, en *Ins.*, n.º 46, 15-X-49.

— *Idem. Una experiencia decisiva: la crisis de 1897*, en *HR.*, XVIII, 1950, pp. 217-243.

— *Los últimos años de Unamuno. El misterio de la personalidad en Unamuno («Cómo se hace una novela» y otras obras del destierro)*, en *RUBA.*, n.º 15, 1950, pp. 201-254.

— *Idem. San Manuel Bueno y el vicario saboyano de Rousseau*, en *HR.*, XIX, 1951, pp. 281-322.

— *La fe religiosa de Unamuno y su crisis de 1897. Dúplica a Hernán Benítez*, en *RUBA.*, n.º 18, 1951, pp. 381-443.

SÁNCHEZ ROJAS, José: *Unamuno, profesor*, en *El Hogar*, 16-V-24.

SARMIENTO, E.: *Considerations toward a revaluation of Unamuno*, en *BSS.*, XX, 1943, pp. 84-105.

SEDWICK, Frank: *Unamuno, the Third Self, and «Lucha»*, en *Sph.*, LIV, (3-VII-57), pp. 464-479.

SERRANO PONCELA, Segundo: *El pensamiento de Unamuno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

SOIZA REILLY, Juan José de: *Doce horas oyendo al maestro de los maestros, don Miguel de Unamuno*, en *Com.*, 22-V-29.

TORRE, Guillermo de: *Tríptico del sacrificio*. Buenos Aires, Losada, 1948, pp. 11-51.

— *Soliloquios de Unamuno*, en *RepAm.*, t. XXVII, año XV, n.º 647 (19-VIII-53), pp. 104 y 107.
TOVAR, Antonio: *Carta abierta a Hernán Benítez*, en *CoL.*, n.º 9, 1950, pp. 1 y 4.
VALBUENA, A.: *Unamuno y Canarias*, en *GacL.*, 15-III-30.
VALLINA, Pedro: *Unamuno en el destierro*, en *Solidaridad Obrera*, París, n.º 463, II-54, pp. 1 y 10.
VIVANCO, Luis Felipe: *Prólogo* a Unamuno, *Antología poética*, Madrid, *Escorial*. 1942.
WILLS, Arthur: *España y Unamuno (Un ensayo de apreciación)*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1938.
ZUBIZARRETA, Armando: *Aparece un diario inédito de Unamuno*, en *MP.*, n.º 360, IV-57, pp. 182-189.
— *Desconocida antesala de la crisis de Unamuno: 1895-1896*, en *Ins.*, número 142, IX-1958, pp. 1 y 10.
— *Una desconocida «Filosofía Lógica» de Unamuno*, en *Boletín Informativo del seminario de Derecho Político*, n.º 20-23, Salamanca, nov.-dic. 1957-ene.-feb. 1958, pp. 241-252.
— *Miguel de Unamuno y Pedro Corominas (Una interpretación de la crisis de 1897)*, *CMdeU.*, IX, 1959, pp. 5-34.
— *La inserción de Unamuno en el cristianismo: 1897 (Primera Parte)*, en *CuH.*, n.º 106, 1958, pp. 7-35.
ZUGAZAGOITIA, Julián: *Con sello de urgencia (A don Miguel de Unamuno)*, en *El Liberal*, Bilbao, 9-II-30.

C) CRITICA GENERAL

BUBER, Martín: *¿Qué es el hombre?*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
CASSIRER, Ernest: *Antropología Filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
CASTRO, Américo: *Santa Teresa y otros ensayos*, Santander, Historia Nueva, 1929.
— *España en su historia*, Buenos Aires, Losada, 1948.
— *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1954.
— *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957.
CURTIUS, Ernest R.: *Literatura europea y Edad media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 2 tomos.
GILMAN, Stephen: *Cervantes y Avellaneda*, México, El Colegio de México, 1951.
GROETHUYSEN, Bernard: *Antropología Filosófica*, Buenos Aires, Losada, 1951.
LAPESA, Rafael: Reseña a *España en su historia* de Américo Castro, en *NRFH.*, III, 1949, pp. 294-307.
LUBAC, Henri de: *El drama del humanismo ateo*, Madrid, Epesa, 1949.
PEERS, E. Allison: *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1954, 2 tomos.

REYES, Alfonso: *El deslinde*, México, El Colegio de México, 1944.
SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio: *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, Sudamericana, 1956, 2 tomos.
SPITZER, Leo: *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1955.
VAN TIEGHEM, Paul: *Le romantisme dans la littérature européene*, París, Albin Michel, 1948.
VELA, Fernando: *La «fantasía» en la filosofía de Ortega*, en *LT.*, año IV, n.º 15-16, jul.-dic. 1956, *Homenaje a Ortega y Gasset*, pp. 433-453.
VOSSLER, Karl: *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1945.
YAMUNI TABUSH, Vera: *Conceptos e imágenes en pensadores de lengua española*, México, El Colegio de México, 1951.

A.	*Atenea*, Concepción (Chile).
ACerv.	*Anales Cervantinos*, Madrid.
Agon.	Unamuno: *La agonía del cristianismo.*
Alf.	*Alfar*, La Coruña.
AO.	*Archivum*, Oviedo.
AP.	Unamuno: *Amor y pedagogía.*
ASn.	Unamuno: *Abel Sánchez.*
Arb.	*Arbor*, Madrid.
BHi.	*Bulletin Hispanique*, Bordeaux.
BSS.	*Bulletin of Spanish Studies*, Liverpool.
CCLC.	*Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, París.
Canc.	Unamuno: *Cancionero.*
CF.	Unamuno: *Comment on fait un roman.*
CInd.	Balseiro: *Cuatro individualistas de España.*
Cm.	Unamuno: *Cómo se hace una novela. Comentario.*
CMdeU.	*Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno.* Salamanca.
CN.	Unamuno: *Cómo se hace una novela.*
CoL.	*Correo Literario*, Madrid.
ColP.	*Colección de Prólogos*, Manuel García Blanco.
Com.	*El Comercio*, Lima.
CPI.	Unamuno: *Cincuenta poesías inéditas.*
Ct.	Unamuno: *Cómo se hace una novela. Continuación.*
CuA.	*Cuadernos Americanos*, México.
CuH.	*Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid.
CyR.	*Cruz y Raya*, Madrid.
D.	*Diario de 1897.*
DAD.	Unamuno: *Dos artículos y dos discursos.*
DyA.	Unamuno: *De esto y de aquello.*
EyE.	Unamuno: *España y los españoles.*
EnD.	Unamuno: *En el destierro.*
Ens.	Unamuno: *Ensayos*, Aguilar.
FaP.	Unamuno: *De Fuerteventura a París.*
GacL.	*La Gaceta Literaria*, Madrid.
HCerv.	Castro: *Hacia Cervantes.*
HnoJ.	Unamuno: *El Hermano Juan.*
HojL.	*Hojas Libres*, Hendaya.
HR.	*Hispanic Review*, Philadelphia.
InM.	Unamuno: *Inquietudes y meditaciones.*

Ins.	*Insula*, Madrid.
LEE.	Laín Entralgo: *La espera y la esperanza.*
LGen.	Laín Entralgo: *La generación del noventa y ocho.*
LHL.	Spitzer: *Lingüística e historia literaria.*
Lib.	*El Liberal*, Madrid.
LT.	*La Torre*, Río Piedras (Puerto Rico).
Merc.	*El Mercantil Valenciano*, Valencia.
MF.	*Mercure de France*, París.
MFyE.	Marías: *Filosofía actual y existencialismo en España.*
MisCo.	*Miscelánea Comillas*, Santander.
MLJ.	*The Modern Language Journal*, Menasha, Wisc.
MLN.	*Modern Language Notes*, Baltimore.
MMU.	Marías: *Miguel de Unamuno.*
MP.	*Mercurio Peruano*, Lima.
Nac.	*La Nación*, Buenos Aires.
NMun.	*Nuevo Mundo*, Madrid.
Nos.	*Nosotros*, Buenos Aires.
Not.	*El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao.
NRet.	Salaverría: *Nuevos retratos.*
NRFH.	*Nueva Revista de Filología Hispánica*, México.
OCA.	Unamuno: *Obras completas*, Afrodisio Aguado.
OCO.	Ortega: *Obras completas.*
OSU.	Unamuno: *Obras selectas*, Pléyade, 1946.
Ot.	Unamuno: *El Otro.*
PCanc.	Unamuno: *Prólogo inédito del Cancionero.*
PMLA.	*Publications of the Modern Language Association of America*, Baltimore.
Pr.	Unamuno: *Cómo se hace una novela. Prólogo.*
Pren.	*La Prensa*, Buenos Aires.
QIA.	*Quaderni Ibero-Americani*, Torino.
RepAm.	*Repertorio Americano*, San José (Costa Rica).
RdeD.	Unamuno: *Romancero del destierro.*
RGuat.	*Revista de Guatemala*, Guatemala.
RHist.	Castro: *La realidad histórica de España.*
RHM.	*Revista Hispánica Moderna*, New York.
RLComp.	*Revue de Littérature Comparée*, París.
Rt.	Unamuno: *Cómo se hace una novela. Retrato* (Cassou).
RUBA.	*Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires.
RyF.	*Razón y Fe*, Madrid.
Síntesis.	*Síntesis*, Buenos Aires.
SMBM.	Unamuno: *San Manuel Bueno, Mártir.*
Soc.	*El Socialista*, Madrid.
SPh.	*Studies in Philology*, Chapel Hill, N. C.
SRet.	Salaverría: *Retratos.*
Sur.	*Sur*, Buenos Aires.
TNE.	Unamuno: *Tres novelas ejemplares y un prólogo.*
Vaz.	Vaz Ferreira: *Obras.*
Vig.	Balseiro: *El Vigía.*

INDICE

Págs.

Prólogo .....

Cap. I.—Génesis de «Cómo se hace una novela» 21

a) Cronología 21
b) La circunstancia política 24
c) La situación espiritual 47
d) El fruto autobiográfico 67

II.—Las estructuras y los géneros literarios 90

a) Memorias y novela en el núcleo primitivo 90
b) La «Continuación» y otros añadidos 105
c) Una lengua al servicio 121
1. Lengua romántica 124
2. Lengua al servicio de la vida 129

III.—Construcciones metafóricas y empleo consciente de la lengua 136

a) Metáforas y símbolos 136
1. El libro de la vida 137
2. La novela de la vida 142
3. El teatro de la vida 145
4. La persona y el personaje 148
5. El juego de la vida 151
6. Símbolos principales 154
b) Empleo consciente de la lengua 158

IV.—Estructuras dinámicas 167

a) Motivos 167
1. La lectura-abandono de la lectura 171
2. El problema: El personaje político 174
3. El proyecto: La persona 197
4. La inmortalidad 203
b) Las novelas 214
c) Construcciones concéntricas y desbordantes 215
1. La autobiografía: haz tu vida 215
2. El yo desconocido: revélate, hazte 219
3. La muerte: rebélate 220

Págs.

d) La ejemplaridad 222
1. El co-autor 222
2. La sinceridad 233
3. Cómo 239

V.—Los temas 245
a) La historia 245
b) La intra-historia 250
1. El retorno a la niñez 250
2. El hombre interior 257
c) Una nota de paisaje y poesía 260

VI.—Crisis de 1897 y crisis de 1924-25 262
a) En las soledades, Concha 262
b) Circunstancias y estado de ánimo 270
c) El fruto literario 271
d) En torno de la comedia de la vida 272
e) El problema fundamental 276

VII.—La peculiaridad hispánica 282
a) En su siglo, un hombre 282
b) Esquemas 285
c) En el relato 286

Apéndices 293
1. La agonía del cristianismo 295
2. El problema del «Otro» 301
a) En el escenario de la conciencia 301
b) El niño muerto 304
c) «El Otro» 306
d) En la posible solución 310
3. El hermano Juan o el mundo es teatro 312

Conclusiones 317

Notas 323

Bibliografía 323

Abreviaturas empleadas 415

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 31 DE ENERO DE 1960, EN
LOS TALLERES GRÁFICOS DE
E. SÁNCHEZ LEAL, S. A.,
DOLORES, 9, MADRID

COLECCION SILLAR

Pone en manos del estudiante de Literatura los textos necesarios para un curso monográfico en torno a un género o época de las letras españolas. Igualmente recogerá textos completos de obras fundamentales y manuales, antologías que harán del conjunto de «SILLAR» el instrumento necesario para conocer la historia literaria hispana.

Volúmenes de 500 a 700 págs. 13 × 17 cms., encuadernados en tela, con sobrecubierta a dos tintas.

PUBLICADOS

1. **EDAD MEDIA** (**«Cantar de Mío Cid»**, Gonzalo de Berceo; **«Romancero»**, Arcipreste de Hita).
   Selección y estudios de Felipe R. C. Maldonado.

SEGUNDA SERIE

1. **«Poesía española contemporánea»**, Antología, por Gerardo Diego.

SER Y TIEMPO

Iniciación o complemento de estudios de literatura española, recoge cada volumen un aspecto de la vida o de la literatura españolas, simultaneando la publicación de textos importantes con antologías de autores, temáticas, monografías, etc., que van formando una idea de las peculiaridades de la cultura hispana.

Volúmenes de 150 a 300 págs., 11 × 18 cms., rústica.

ALGUNOS DE SUS TITULOS:

1. *Platero y yo*. Juan Ramón Jiménez. Ed. completa. Ilustraciones de Ricardo Zamorano. 248 págs.: 40 pesetas.
2. *Poesía española* (Antología). 237 páginas: 30 ptas.
5. *Poesía hispanoamericana* (Antología). 265 págs.: 30 ptas.
7. *El niño en la poesía* (Antología). 114 páginas: 30 ptas.
8. *Siete poetas contemporáneos* (Antología): Machado, Juan Ramón, Salinas, Guillén, Aleixandre, García Lorca y Alberti. 224 págs.: 30 ptas.

PERSILES

Princeton Theological Seminary-Speer Library
1 1012 01113 0871

DATE DUE

~~APR 24 1996~~			

INFORMATION
ICI
RVATION INC